دو ادبی اسکول

نام نہاد لکھنؤ اور دلی اسکول کی مشترکہ خصوصیات

علی جواد زیدی

نام نہاد لکھنؤ اور دِلّی اسکولوں کے مشترک خصوصیات

علی جوّاد زیدی

قیمت

مجلّد سات روپیہ

ناشر

نسیم بک ڈپو۔ لاٹوش روڈ لکھنؤ

ٹیلی فون ۲۴۵۵۹

ناشر:- عزیز الرحمٰن (بار اول اگست ۱۹۷۰ء) پرنٹر:- جیمتیا پرنٹنگ پریس لکھنؤ

علی جوّاد زیدی:

وطن :- محمود آباد گھنہ، اعظم گڑھ (اتر پردیش)

تعلیم : محمود آباد (سیتاپور) لکھنؤ بی اے، ال ال بی

تصانیف :

مطبوعہ :- (۱) میری غزلیں (۲) دیارِ سحر (۳) رگِ سنگ (۴) آپ سے ملیے۔
(۵) انوار ابوالکلام (۶) اردو میں قومی شاعری کے سو سال۔
(۷) پیامِ آزادی (۸) نغمۂ آزادی (اردو) (۹) نغمۂ آزادی (ہندی)، (۱۰) تعمیری ادب (۱۱) دیوانِ غنی کشمیری (۱۲) دو ادبی اسکول

زیرِ طبع : (۱۳) دہلوی مرثیہ نگاری (۱۴) اردو میں نعت و قصیدہ (۱۵) اتر پردیش کے مثنوی نگار (۱۶) اتر پردیش کے نثر نگار (۱۷) ذکر و فکرِ غنی
(۱۸) یادوں کے کارواں (۱۹) تاریخ مشاعرہ۔

زیرِ ترتیب : (۲۰) نقد و نظر (۲۱) میر ضمیر لکھنوی (۲۲) ہندوستان میں علومِ عربیہ کی ترویج

مشاغل : صحافت، ادب اور ملازمت۔ کئی اخبارات و رسائل کی ادارت کی۔ طالبعلمی کی سیاست میں حصہ لیا، جیل گئے۔ پھر حکومت یوپی میں دس برس مختلف عہدوں پر رہے (۱) افسر انچارج شعبۂ اردو (۲) پبلیسٹی افسر (۳) اسسٹنٹ ڈائرکٹر آف انفارمیشن (۴) ڈپٹی ڈائرکٹر آف انفارمیشن۔ حکومت جموں و کشمیر میں وزیر اعظم ریاست کے پرائیویٹ سکریٹری اور محکمہ جات اطلاعات و تواضع کے سکریٹری رہے۔ حکومت ہند میں انفارمیشن افسر تھے اب ڈپٹی پرنسپل انفارمیشن افسر ہیں۔

فنونِ لطیفہ سے خاص دلچسپی ہے۔ جموں و کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز کے کئی برس سکریٹری رہے۔ للت کلا اکاڈمی اور سنگیت ناٹک اکاڈمی کے ممبر بھی رہ چکے ہیں۔ "ساہتیہ سنگم" اور "وچار بھارتی" کے کنوینر تھے۔

ترتیب مضامین

سے بے التفاتی

(ج) بزمِ یار و اغیار

(د) عاشق پر توجہ

(ھ) غیر کے خلاف تگ و دو

۱۱۔ وصل و انتظار

۱۲۔ گھریلو عورتیں

۱۳۔ لباس

(ل) دوپٹہ

(ب) اوڑھنی

(ج) ساری

(د) سُناری

(ھ) آنچل

(و) کرتی

(ز) بنت، گوکھرو، لہرا، گوٹا

(ح) چولی

(ط) انگیا، محرم

(ی) جامہ، شال، دوشالہ وغیرہ

(ک) شلوار، پیشواز، رومال

(ل) کفش

(م) سینہ بند

۱۴۔ دلی کی محبوبہ کی آرائش

(ن) زیور

(۱) توڑی، توڑا

(۲) آویزہ

(۳) کان کے موتی

(۴) زلف کے موتی

(۵) ٹیکا

(۶) خلخال، گھنگھرو

(۷) کنگن، پہنچی، پازیب

(۸) دوکڑا

(۹) مرکی، نتھ، مانگ، دو کرن پھول

(۱۰) بازو، پہنچی، کنگن، تعویز، لڑی
بھج بند

(۱۱) انگوٹھی، چھلے

(۱۲) ہار

(۱۳) بدھی

(۱۴) دست بند

(۱۵) بالا

(۱۶) کڑا

(۱۷) جھمکے

(۱۸) جھوم

(۱۹) جگنو

(۲۰) دھکدگی

(۲۱) چمپاکلی

(۲۲) بالی

(۲۳) ہیکل

(۲۴) بلاق

(۲۵) زنجیر طلائی

(۲۶) اُرسی، اُروشی

(۲۷) چوڑی

(۲۸) چوڑانی

(۲۹) زنجیر پا

(ب) سامان آرائش

(ا) مشاطہ

(ب) آئینہ، آرسی

(ج) شانہ

(د) مسّی

(ہ) مہندی، حنا

(و) گلگونہ، غازہ

(ز) سُرمہ

(ح) کاجل

(ط) عطر

(ی) افشاں

(ک) پان

(ل) سر کا مسالہ

۱۵۔ محبوبہ کا سراپا

(۱) سُرین

(۲) ساق

(۳) ناف

(۴) چھاتی

(۵) فندق پا، کف پا

(۶) مژگاں

(۷) ذقن، زنخ، زنخداں

(۸) چشم و دہن

(۹) بینی، ناک

(۱۰) ابرو، بھوں

(۱۱) لب، ہونٹ

(۱۲) دانت، دنداں، بتیسی

(۱۳) زلف، جعد، کاکل

(۱۴) مانگ

(۱۵) رخسار، گال

(۱۶) خال، تل

(۱۷) انگلی

(۱۸) رخ، منھ، مکھڑا

غالباً ۱۹۳۸ء کی بات ہے۔ لکھنؤ کی انجمن بہار ادب نے قیصر باغ بارہ دری میں ایک "مناظرہ" منعقد کیا۔ بحث کا موضوع تھا: "لکھنؤ اسکول نے بیسویں صدی میں اُردو ادب کی کیا خدمت کی ہے؟"۔ نفی و اثبات میں، بلکہ زیادہ تر اثبات میں، تقریریں ہوئیں اور مقالے پڑھے گئے۔ میں اس زمانے میں یونیورسٹی کا طالب علم تھا۔ اس خالص علمی اور ادبی مجمع میں میری گنجائش کہاں تھی؟ لیکن شوکت تھانوی مرحوم کا بیحد اصرار تھا کہ میں بھی مقالہ پڑھوں۔ ان کے اصرار کے سامنے سر جھکانا پڑا۔ میں نے اس مقالے میں یہ عرض کرنے کی جرأت کی تھی کہ میں لکھنؤ اور دلی کو الگ الگ "ادبی اسکول" نہیں مانتا۔ اُردو میں "دکن اسکول"، "فارسی اسکول"، "علی گڑھ اسکول" تو بن سکتے ہیں، لیکن "لکھنؤ اسکول" اور "دلی اسکول" ادبی مفروضے ہیں۔ کچھ دنوں بعد یہ مقالہ "زمانہ" کانپور میں شایع بھی ہوگیا تھا۔

اس واقعے پر تین دہائیاں بیت چکی ہیں۔ اس عرصے میں کئی بزرگوں شلاً آل احمد سرور اور سید احتشام حسین نے لکھنؤ اور دلی اسکولوں کے بارے میں ایک متوازن نظریہ پیش کرنے کی مبارک کوشش کی ہے۔ دونوں نے اس کی وضاحت کی ہے کہ بنیادی طور پر دونوں اسکول ایک ہیں لیکن ان میں چند در چند پہلو بھی نکلتے رہے ہیں اور امتداد زمانہ کے ساتھ آہنگ

بھی بڑھتا رہا ہے۔ اگر چھان بین کا یہ سلسلہ جاری رہا تو اُمید ہے کہ لکھنؤ اور دلّی کی یہ مفروضہ تفریق، جسے بڑھا چڑھا کر ادبی اسکول کا مرتبہ دے دیا گیا ہے، اپنے اصلی خط و خال میں ہمارے سامنے آجائے گی۔

جہاں ایک طرف یہ منظر دیکھنے میں آرہا ہے کہ کچھ ہستیاں ہماری ادبی تاریخ کو سائنسی طریقے پر منظم و مرتب کرنے میں مصروف ہیں، وہیں یہ بھی ہو رہا ہے کہ کچھ حضرات پُرانی لکیر پیٹے چلے جا رہے ہیں بلکہ دلّی اور لکھنؤ اسکولوں پر ضخیم کتابیں شایع کی جا رہی ہیں۔ "لکھنؤ کا دبستان شاعری" اور "دلّی کا دبستان شاعری" دونوں ہی کتابوں کے دو دو ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ ابواللیث صدیقی اور نورالحسن ہاشمی دونوں اُردو کے دبستانی محققوں میں اپنا مقام رکھتے ہیں اور دریائے تحقیق کے جانے پہچانے غوطہ زن ہیں۔ جب یہ لوگ لکھنؤ یا دلّی پر کچھ لکھتے ہیں تو ان کی تحریریں خصوصی توجہ کی مستحق ہو جاتی ہیں۔ ان کے علاوہ متفرق مقالوں اور ضمنی تحقیقی مضمونوں کا ایک سلسلہ ہے۔ ان کے پڑھنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہو جیسے بہت سے غیر مربوط خوابوں کی ایک ہی تعبیر دی جا رہی ہو!

عرصے سے میرا خیال تھا کہ لکھنؤ جیسے اہم مرکزِ ادب کے اکتسابات پر کچھ لکھوں اس کے لئے میں برابر تحقیقی مواد کی تلاش میں سرگرداں رہا ہوں۔ جن دوستوں کو اس کا علم ہو گیا ہے وہ بھی نئے مواد کی نشان دہی کرتے رہتے ہیں۔ چنانچہ تین سال پہلے میں الٰہ آباد گیا تو سید احتشام حسین نے عندلیب شادانی کی تصنیف "تحقیق کی روشنی میں" دکھائی اور خصوصیت سے "لکھنوی شاعری کی خصوصیتیں" والے مضمون کی طرف توجہ دلائی اپنا ذاتی نسخہ بھی مطالعہ کے لیے عاریۃً دے دیا۔ میں نے اس شوق میں ورق گردانی

شروع کی کہ اس موضوع پر شادانی نے دادِ تحقیق دی ہوگی لیکن مضمون کو پڑھنے کے بعد میرے ذہن پر مجموعی اثر یہ پڑا کہ فاضل مضمون نگار کی ذات میں محقق، مناظر، صحافی اور ناقد سبھی بہ یک وقت جمع ہو گئے ہیں۔ جب وہ تحقیق کی دشوار راہوں پر چلتے چلتے گھبرا جاتے ہیں تو شاہراہ کے کنارے کسی چھتنار درخت کے سائے میں پاؤں پھیلا کر خیال کی لگام ڈھیلی چھوڑ دیتے ہیں۔ اگر میری یاد غلطی نہیں کر رہی ہے تو یہ ان کا کوئی پرانا مضمون ہے جسے اب نظر ثانی کے بعد کتابی صورت میں شائع کیا گیا ہے۔

یہ اور اسی موضوع پر دو ایک اور مضامین پڑھتے وقت میں اپنے شبہات قلمبند کرتا گیا اور پھر اس موضوع پر خود کچھ لکھنے بیٹھا۔ پڑھتے پڑھتے بات پھیل کر مختصر سی کتاب بن گئی۔ میں نے سہولت کے لئے اس کا نام "دو ادبی اسکول" رکھ لیا، لیکن شروع ہی میں یہ واضح کر دینا بہت ضروری ہے کہ یہ لکھنؤ اور دلی کا تقابلی مطالعہ نہیں ہے۔ یہ دو نوں مفروضہ اسکولوں کا تفصیلی اور ہمہ گیر جائزہ بھی نہیں ہے۔ اس کتاب کی نوعیت سراسر جوابی ہے اور میرے تمام معروضات کو عندلیب شادانی کی تحریروں کے پس منظر ہی میں پڑھنا چاہیئے۔ میں نے اس کتاب میں زیادہ تر عندلیب شادانی ہی کے حقائق و دقائق سے سروکار رکھا ہے۔ عبدالسلام ندوی اور ابو اللیث صدیقی کے خیالات سے ضمناً بحث کی ہے۔ ان سب حضرات نے لکھنؤ کی چند مخصوص خصوصیتیں گنائی ہیں۔ میں نے یہ پایا کہ بعینہ وہی سب خصوصیتیں دلی میں بھی ملتی ہیں اور خاصی مقدار میں ملتی ہیں۔ اگر اسکول سازی کا یہی معیار ہے تو آخر دو اسکولوں میں یہ الامتیاز کیا ہے؟

شاداؔنی کا بیان زیادہ تر منفیانہ ہے، اس لئے میرے جواب میں بھی زیادہ تر منفی پہلو زیادہ نمایاں ہو گئے ہیں، لیکن جواب میں مثبت پہلوؤں کی جہاں تک گنجائش نکل سکتی تھی میں نے ان کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔

اس کتاب میں نہ تو دلی کے عظیم شعری سرمائے کا جائزہ لیا گیا ہے نہ لکھنؤ کے اکتسابات کا۔ دلی کے بلند پایہ شاعروں نے اپنی غزلوں میں ہمیں ایسا انمول فکری اور فنی سرمایہ دیا ہے کہ لکھنؤ کیا، کوئی دوسرا مرکز ہمسری نہیں کر سکتا۔ مثنوی، رباعی، واسوخت، ناٹک، مرثیہ، قصیدہ اور نثر کے میدانوں میں لکھنوی شعرا نے جو جوہر طبع دکھائے ہیں، ان کی آب و تاب کچھ اور ہی ہے۔ ان سب پر تفصیلی بحث یا دلی اور لکھنؤ کے تمام خصوصی اکتسابات کا جائزہ اس کتاب کے دائرے سے باہر ہے۔ اس میں صرف انھیں خصوصیات سے بحث کی گئی ہے جنھیں عندلیب شادانی وغیرہ لکھنؤ سے مخصوص سمجھتے ہیں اور میں دلی اور لکھنؤ میں مشترک۔

عبدالسلام ندوی اور عندلیب شادانی نے ہر خصوصیت کا ذکر کرنے کے بعد مثال میں دو دو چار چار شعر بھی پیش کئے تھے۔ میں نے ہر جگہ ان سے کہیں زیادہ دہلوی شعرا کے کلام کے نمونے دے کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ خصوصیتیں شعرائے دلی کے یہاں بھی موجود ہیں اور انھیں کسی طرح بھی شعرائے لکھنؤ سے مخصوص نہیں کیا جا سکتا۔ اگر فرق ہے بھی تو کہیں کہیں کمیت کا۔ سائنسی نقطۂ نظر سے کمیت کا فرق بھی کیفیت کا فرق بن جاتا ہے، لیکن لکھنؤ اور دلی کے معاملے میں کمیت کا فرق بھی کم ہی نمایاں ہوتا ہے۔ جہاں ہے بھی وہاں تقدم و تاخر کا، ایجاد و تاسی کا سوال سامنے آتا ہے۔ عصری رجحانات دو چار اشعار کی ترازو میں نہیں تولے جا سکتے۔

یہ طریقہ ہی غلط ہے، اگر ناپ تول کی بھی جائے تو معنی و حالی کے پورے سرمائے پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اس کا جزوی احاطہ بھی شادانی یا عبدالسلام ندوی نے نہیں کیا ہے۔ میں نے بھی اس کتاب میں نئی بحثوں کا اٹھانا ضروری نہیں سمجھا۔ ظاہر ہے کہ دلی اور لکھنؤ دونوں ہی جگہوں پر انکے علاوہ بہت کچھ اور بھی ہے، جو بے حد جاذب نظر اور علو فکر کا حامل ہے۔ اگر ان کا بھی یہاں ذکر کیا جاتا تو ضخامت کئی گنی بڑھ جاتی اور ادبی تاریخ کا بہت بڑا حصہ اس گھیرے میں آجاتا۔ یہ ظاہر کر دینا اس لئے ضروری معلوم ہوا کہ کوئی ان جوابی معروضات کو "کل دلی" نہ سمجھ لے۔ ادب اُردو کی گردن دلی کے احسانات سے خم ہے، لیکن یہ فیصلہ کہ وہ باقاعدہ ادبی اسکول ہے یا نہیں اور ہے تو لکھنؤ، حیدرآباد، عظیم آباد وغیرہ سے کن معنوں اور کس حد تک مختلف ہے۔ احسان مندی سے زیادہ تحقیقی نظر کا طالب ہے دلی کا ادب صرف غزل تک محدود نہیں ہے۔ یہاں بھی دوسرے اصناف سخن ہیں اور ان دو ائرمیں بھی دلی کے اکتسابات قابل ذکر ہیں۔ ان سب کی پرکھ کے بغیر "دلی اسکول" کی بات کرنا، علمی طریقہ کار نہیں ہے۔

لکھنؤ اور دلی کے شاعروں کے نقطۂ نظر کا سب سے بڑا فرق عندلیب شادانی نے یہ بتایا تھا کہ لکھنوی شاعر نسوانی حسن پر ریجھے ہوئے ہیں، اور دہلوی شعرا امردوں کی سادہ رو ئی پر۔ میں نے اس تفریق کی منطقی اور تاریخی کمزوری بھی ناقابل تردید تاریخی شواہد سے ثابت کر دی ہے اور یہ بات کھل کر سامنے آگئی ہے کہ عشق و حسن کے معاملے میں دونوں ہی تمام فطری اور روایتی رجحانوں کے حامل رہے ہیں۔ ضمناً دہلوی شاعروں کی داستانِ محبت کے چند دلچسپ ورق بھی اس میں شامل ہو گئے ہیں۔

رقص و سرود اور دربار کی اخلاقی پستی سے متعلق بھی مفید تاریخی مواد یکجا ہو گیا ہے۔ جواب لکھنے میں اصل کی بہت سی پابندیاں راستہ روک لیتی ہیں۔ مواد کی ترتیب میں بڑی حد تک اصل کا پابند ہو جانا پڑتا ہے۔ نئی باتیں لکھنے کے لئے بہانہ ڈھونڈھنا پڑتا ہے اور خاص کوشش کرنا پڑتی ہے۔ بعض اوقات کچھ ضمنی تفصیلیں بھی آجاتی ہیں۔ مربوط جوابی تحریروں میں یہ باتیں ناگزیر اور آپ ہی اپنا جواز ہیں۔

میں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ بعض ذہنوں پر شکوک نے جو غبار جما دیا ہے وہ صاف کر دیا جائے تاکہ متوازن نظریات کے خد و خال ابھر سکیں۔ مثلاً ان صفحات کے پڑھنے کے بعد بھی اگر کوئی دونوں ادبی مرکزوں کو اسکول ماننے ہی پر اصرار کرے گا تو وہ کم سے کم اتنا اقرار تو کرے گا ہی کہ غالب رجحانات میں اگر کچھ فرق ہے تو کمیت کا ہے۔ وہ شاید یہ کہتے ہوئے بھی جھجکے گا کیونکہ تمام دواوین اور متفرق شعری سرمائے کا تفصیلی مطالعہ کئے بغیر کمیت کا فیصلہ کرنا بھی مشکل ہوگا۔ شاید اسے یہ بھی یاد آجائے کہ یہ رجحانات لکھنؤ اور دلی کے علاوہ حیدر آباد، مرشد آباد، عظیم آباد، فرخ آباد اور گجرات میں بھی مشترک تھے۔

جوابی تحریروں میں تکرار ناگزیر ہے۔ بعض مقالات صرف دو تین جگہ دہرائے گئے ہیں۔ یہ مجھے بھی کھٹکتے ہیں۔ اس منزل پر ان کو اپنے حال پر رہنے دینے کے علاوہ چارہ نہیں۔ ارباب نظر سے معذرت خواہ ہوں۔

دلی میں حوالے کی کتابوں کی فراہمی آسان نہیں ہے۔ مکرمی مالک رام صاحب، رشید حسن خاں صاحب اور ڈاکٹر امیر حسن عابدی صاحب

کی عنایتوں نے اِسے آسان بنا دیا۔ تکمیل بمبئی میں ہوئی تو بعض حوالوں کی فراہمی میں ڈاکٹر نجیب اشرف ندوی صاحب نے مدد کی۔ میں جانتا ہوں کہ شکریہ جیسی رسمی باتوں سے یہ حضرات زیادہ خوش نہ ہوں گے لیکن خلیق اتنے ہیں کہ ناراضگی ظاہر بھی نہ ہونے دیں گے، پھر میں احسان ناشناسی کا مجرم کیوں بنوں؟

طباعت کے مراحل، جناب نسیم انہونوی مالک نسیم بک ڈپو نے طے کر لئے۔ اُن کا بھی شکریہ۔

دادر، بمبئی
اار اگست ۱۹۶۸ء

علی جواد زیدی

دو دبستانوں کی بات

بعض حضرات لکھنؤ اور دلی اسکولوں کا تذکرہ اور ان کے مفروضہ رجحانات پر تبصرہ بڑے تحکم اور طمطراق سے کرتے ہیں، لیکن یہ بتانے کی زحمت نہیں کرتے کہ آخر یہ لکھنؤ اور دلی اسکول کیا ہیں اور کن اسباب کی بناء پر وجود میں آئے ہیں اور ان کا نقطۂ آغاز کیا ہے؟ دوسرے لفظوں میں، وہ خاص فکری اور فنی رجحان کیا ہیں جو ایک کو دوسرے سے ممتاز کرتے ہیں؟ اسی سے ملتا جلتا یہ سوال بھی ہے کہ مبینہ رجحانات ہر شاعر کے یہاں اور ہر صنف شاعری میں پائے جاتے ہیں یا صرف چند شاعروں کے یہاں؟ موخر الذکر صورت میں ایسے رجحان کو تمام شہر یا پورے دور سے وابستہ کر لینا کہاں تک درست ہے؟ یوں تو اُردو کے بیشتر مورخین نے تمام ادبی رجحانات کی تعیین و تدوین کے بارے میں ایک طرح سے غیر ذمہ دارانہ رویہ اختیار کر رکھا ہے لیکن دلی اور لکھنؤ اسکولوں کے معاملے میں یہ صورت خطرناک حد تک غیر علمی ہو چکی ہے۔ لکھنؤ اسکول تو پھر بھی بعد کی چیز ہے، دلی اسکول تک کی ابتدا اور ارتقا کے بارے میں معلومات حاصل کرنے تک کی فکر نہیں کی گئی۔ کئی اصحاب اس موضوع پر خامہ فرسائی

کرچکے ہیں اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کی ایک بسیط کتاب بھی شائع ہو چکی ہے۔ ان میں بعض پہلوؤں پر تبصرہ بھی ہوا ہے، پھر بھی یہی تاریخی تشنگی باقی ہے، مثلاً کیا سودا اور میر، سوز اور درد ہی سے دلی اسکول عبارت ہے اور کیا آبرو، ناجی، مضمون اور حاتم دلی کے نمایندے نہیں ہیں؟ کیا احسان، نصیر اور ذوق دائرۂ درگاہ ہیں اور کسی قدر مومن اور پوری طرح غالب ہی دلی کی نمایندگی کرتے ہیں؟ کیا نصیر، مومن و ذوق وغالب کے پہلے ہی دلی اسکول ختم ہو گیا؟ کیا دلی میں ہمیشہ ایک ہی رجحان رہا؟ کیا ایک ہی دور میں بہ یک وقت بہت سے رجحانات کے وجود سے انکار کیا جا سکتا ہے؟ اگر ہر رجحان کا ایک تاریخی محرک ہے تو ہر ایک رجحان کے تاریخی محرکات کیا ہیں اور ان میں تضاد کیوں ہے؟

تاریخی محرکات کے بیان میں کسی ایک سماجی پہلو پر زور دے دینا خطرناک ہوگا۔ مثلاً دلی میں سادہ رویوں سے دلچسپی کا اظہار تاریخی حقیقت تھی، لیکن یہ کلِ حقیقت نہیں ہے۔ یہاں پری چہرہ بتوں اور گل رُخ حسیناؤں کو دل دینے والے بھی موجود تھے۔ لکھنؤ میں رقص و سرود عام تھا لیکن کیا دلی میں مطربائیں اور رقاصائیں مفقود تھیں؟ ضرورت ہے کہ تمام محرکات پر الگ الگ گفتگو کی جائے اور حقایق کے بیان میں ذرا بھی رو رعایت نہ برتی جائے۔ اگر محمد شاہ اور فرخ سیر کے عہد میں عشرت و عیاشی ابتذال کی حدوں کو چھو رہی تھی تو اس پر پردہ نہ ڈالا جائے۔ لیکن اگر اسی دور میں کچھ مصلح ان رجحانات پر نظر رکھے تھے تو ان کو بھی بیان کیا جائے۔ امرا کی ریشہ دوانیاں، محلات کی کم عقلیاں، تخت نشینوں کی بدعنوانیاں، علما کی نبرد آزمائیاں ظاہری

صوفیہ کی لغزشیں، ادبا اور شعرا کی کاسہ لیسیاں اور ظاہر پرستیاں۔ مناظرے، مناقرے، سب کو ظاہر کر دیا جائے۔ تب جا کے دلی کا صحیح پس منظر تیار ہوگا۔ لیکن یہ پس منظر دلی کا ہوگا، دلی اسکول کا نہیں ہوگا۔ اس دلی میں طرح طرح کے علوم و فنون ہوں گے، مختلف مدارس ہوں گے، متعدد مکاتیب خیال ہوں گے۔ طرح طرح کے ادبی ثقافتی اور سماجی رجحان ہوں گے۔ طرح طرح کے شاعر ہوں گے، عربی کے الگ، فارسی کے الگ، برج بھاشا اور کھڑی بولی کے الگ، مرثیہ گو ہوں گے، نعت نگار ہوں گے، مزاح نویس ہوں گے، مثنوی، رباعی، قصیدہ، غزل وغیرہ اصناف پر توجہ ہوگی۔ مختلف استادوں کی پیروی ہوگی، کہیں کوئی نیا تجربہ ہوگا، کہیں بے روح نقالی۔ شاعروں کے رجحانات بار بار بدلیں گے۔ ایک ہی دور میں ایک دوسرے سے مختلف ہوں گے۔ اس اُتار چڑھاؤ میں دلی کا ایک اسکول نہ بن پائے گا جب "دلی اسکول" نہ بن سکے گا تو "لکھنؤ اسکول" کے وہ خدوخال کیسے نت ابھر ہوں گے جو دلی کے مقابل بنائے گئے ہیں؟ اس چھان بین میں اس کا خطرہ ضرور ہے کہ پرانے مزعومات و مفروضات ٹوٹیں گے لیکن اس خطرے کو خوشی سے مول لینا چاہیئے۔ تاریخ ادب کے راستے سے خس و خاشاک کو ہٹانا ایک اہم خدمت ہے۔

یہ سوال ابھی تک جواب کا طالب ہے کہ دلی اسکول کا آغاز اور خاتمہ کب ہوا؟ اس کے بانی کون شعرا تھے اور پھر کس شاعر یا رجحان نے اس کو ختم کیا؟ جب تک یہ چند موٹے موٹے خطوط نہیں کھینچے جاتے ان مفروضہ ادبی دبستانوں کی حدبندی ناممکن ہے۔ اس لئے ہم اسکول،

کی بحث کو فی الحال ملتوی کر کے، ادبی مرکز دکنی کی ابتدائی تاریخ کا جائزہ لیں گے تاکہ اس مفروضہ "دکنی اسکول" کا نقطۂ آغاز معلوم ہو سکے۔

مختلف حضرات نے سندھ، پنجاب، دکن، گجرات وغیرہ کے ابتدائی اردو ادب کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ناکافی ثبوت کا سہارا لے کر اپنے علاقے میں اردو کی اولیت کے جھنڈے گاڑنا چاہے ہیں۔ اس بحث کا یہ موقع نہیں ہے، لیکن وہ زبان جس کا ڈھانچہ اردو نے اپنایا کھڑی بولی ہی تھی۔ یہ وہی بولی ہے جسے عربی اور عجمی اہلِ علم نے ہندی یا ہندوی کہا، اور جسے امیر خسرو نے زبانِ دہلوی کے نام سے یاد کیا۔

کھڑی بولی یا زبانِ دہلوی کی پیشرو شورسینی اپ بھرنش تھی۔ شورسینی کا مرکز متھرا تھا جو برج کے علاقے میں ہے[1]۔ لیکن یہ زبان تمام شمالی ہند میں بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ اسی کی گود میں مغربی ہندی کا جنم ہوا جو مدھیہ دیش کے علاقے میں[2] جاری و ساری تھی۔ ۱۰۰۰ء کے آس پاس جدید ہندی آریائی زبانیں وجود میں آئیں لیکن اپ بھرنش بالخصوص شورسینی اپ بھرنش کا ادب ۱۳۰۰ء تک تخلیق ہوتا رہا۔ اسی عرصے میں مغربی ہندی وجود میں آ چکی تھی بلکہ مدھیہ دیش کی خاص زبان بن چکی تھی۔ یہ

۱۔ جنوب میں آگرہ، بھرت پور، دھول پور، کرولی، گوالیار اور سابق جے پور کے مغربی ضلعے اور شمال میں گوڑگانوں کے مشرقی حصوں تک اور شمال مشرق میں بلند شہر، علی گڑھ، ایٹہ، مین پوری، بدایوں اور بریلی کے اضلاع سے ہوتی ہوئی نینی تال ترائی تک۔

۲۔ مغرب میں سرہند سے لے کر مشرق میں الہ آباد تک، شمال میں ہمالیہ کے دامن سے لیکر جنوب میں وندھیاچل اور بندیل کھنڈ تک۔

پانچ اہم بولیوں کا مجموعہ تھی جن میں برج بھاشا، بندیلی، قنوجی اور ہریانی کے ساتھ کھڑی بولی بھی تھی۔ موخرالذکر ہی کے قالب میں اردو کا آخری روپ ظاہر ہوا گریرسن اور لائل دونوں ہی کھڑی بولی کو برج بھاشا کا قریب ترین روپ مانتے ہیں۔ اس لئے اردو کا برج بھاشا سے متاثر ہونا ویسے بھی تعجب خیز نہ ہوتا لیکن قدرت نے ایک اور سامان کر دیا۔ یعنی سکندر لودی نے دلی کی راجدھانی اجاڑ کر آگرہ کو جا بسایا اور پھر مغلوں کا سارا دور عروج ختم کر کے ہی دارالسلطنت دلی کو دوبارہ منتقل ہوا۔ دلی اور آگرہ دونوں ہی راجدھانیوں میں پوربی، پنجابی اور مراٹھی وغیرہ زبانیں بولنے والے برابر آتے جاتے رہتے تھے۔ اس لئے پہلے دلی میں اور پھر آگرے میں شکست و ریخت کے بعد ایک ایسی مشترکہ زبان تیار ہونے لگی جس کا اصلی ڈھانچہ کھڑی بولی اور کینڈا برج بھاشا کا تھا۔ اس پر مختلف گوشہ ہائے ملک کی ثقافتی اور ادبی روایات بھی اثر انداز ہو رہی تھیں۔

ان میں سے کچھ روایتیں مثلاً دوہے کی روایت پراکرت عہد کی تھیں جن پر اپ بھرنش نے صیقل کی۔ اسی دور میں بودھ سدھوں اور گورکھ پنتھی جوگیوں نے بہت سا مذہبی ادب تخلیق کیا ان کے یہاں قنوجینی کے علاوہ ماگدھی وغیرہ کے اثرات بھی ہیں۔ ان تصانیف کی اہمیت زیادہ تر مذہبی ہے لیکن ادبی روایتوں کا اٹوٹ سلسلہ "ویرگاتھا کال" سے ملنے لگتا ہے۔ اس دور میں جو راسو، لکھے گئے ان میں راجستھانی اور کھڑی بولی کے اثرات ایک دوسرے میں پیوست نظر آتے ہیں۔ اہم ترین تصنیف "پرتھوی راج راسو" ہے اس کے کچھ حصے بعد میں بڑھائے گئے ہیں، لیکن قدیم ٹکڑوں سے "زبانِ دہلوی" کے ابتدائی خط و خال کا اندازہ

ہوتا ہے۔

زبانِ دہلوی میں ادب کی تخلیق بعد میں شروع ہوئی۔ علی العموم امیر خسرو کے کلام ہی کو اصلی نقطۂ آغاز سمجھا جاتا ہے لیکن خود امیر خسرو نے اپنے پیشرو مسعود سلمان کے کلام ہندی کا ذکر کیا ہے[1]۔ خسرو کا بیشتر ہندی کلام شبہ سے بالاتر نہیں لیکن ملا وجہی کی "سب رس" میں اوّل الذکر کا یہ دوہا نقل ہوا ہے۔

پنکھا ہو کر میں ڈلی، ساقی تیرا چاؤ مجھ جلتے جنم گیا تیرے لیکن باؤ

کچھ اور پہیلیاں اور دوہے بعض تذکروں میں منقول ہیں۔ ان سے اردو کے ابتدائی نقوش کو پہچاننے میں آسانی ہو سکتی ہے۔ اس زبان کے کچھ نقوش "خیر المجالس" اور "سرور الصدور" جیسے ملفوظات اور تاریخوں اور تذکروں کے ہندی ٹکڑوں میں مل جاتے ہیں۔ ان میں "برج بھاشا" اور "کھڑی بولی" الگ الگ بھی اور ملی جلی بھی استعمال ہوئی ہیں۔ خسرو کے بعد بھگتی تحریک سے متاثر شاعروں کے یہاں کھڑی بولی زیادہ نکھر اٹھتی ہے۔ قیود مکاں سے آزاد ہو کر یہ مرہٹواڑے میں نام دیو کے یہاں پوربی اترپردیش میں کبیر کے یہاں اور پنجاب میں گرو نانک کے یہاں ذریعۂ اظہار بن جاتی ہے۔ گویا یہ محض 'زبانِ دہلوی' نہیں رہ گئی تھی بلکہ ایک ہندوستان گیر زبان بننے کے لئے تیار ہو چکی تھی اور اس ہمہ گیری تک پہنچتے پہنچتے راجستھانی اور پنجابی اثرات کی بھی حامل بن چکی تھی۔ اس زبان کی ادبی صلاحیتوں کا ثبوت خواجہ گیسو دراز کی "معراج العاشقین" سے بھی ملتا ہے۔ اس وقت کی نثر کا بھی اس قسم کے جملوں سے اندازہ ہوتا ہے۔

" انسان کے وجود جنے کوں پانچ تن، ہر ایک تن کو پانچ دروازے

---

[1] - غرۃ الکمال : ۹۹ ؛ لباب الالباب (عوفی) : ۲ : ۲۴۶

ہیں جو پانچ دربان ہیں"۔[1]

حضرت خواجہ سے ایک ریختہ غزل اور کچھ راگ راگنیاں بھی منسوب ہیں۔ اگرچہ خواجہ گیسو دراز کو علی العموم دکنی ادبا اور شعرا کی صف میں شمار کیا جانے لگا ہے لیکن آپ نے ۷۰ برس کی عمر میں دلی سے حرکت کی تھی اور آپ کے اکتسابات زبانِ دہلوی ہی کے اکتسابات ہیں۔

سکندر لودی کے زمانے میں آگرہ کو دارالسلطنت بنا دیا گیا اور پھر تقریباً ڈیڑھ سو برس تک دلی کی ادبی مرکزیت کو گھن لگا رہا۔ آگرے میں برج بھاشا کا بول بالا تھا۔ اس سیاسی محرک کے علاوہ برج کے علاقے میں ولبھاچاریہ کی کرشن بھگتی کی تحریک نے بھی برج بھاشا کی دھوم مچا رکھی تھی۔ ان حالات میں یہ زبان کم و بیش سارے شمالی ہندوستان کی واحد ادبی زبان کی حیثیت سے ابھرنے لگی تھی اور دوسری مقامی بولیاں بھی اسی سے کسبِ نور کرنے لگی تھیں۔ تلسی داس کی "رام چرتر مانس"، ملک محمد جائسی کی "پدماوت" کے علاوہ بھی لائقِ ذکر ادبی کارنامے برج بھاشا ہی میں ملتے ہیں۔ خود آگرے میں گوالیاری برج نے مستند ادبی حیثیت اختیار کر لی تھی اور اس کی سند دلی تک مانی جاتی تھی۔ یہاں تک کہ سلطنتِ مغلیہ کے دورِ زوال میں بھی سراج الدین علی خاں آرزو نے "تصحیح غرایب اللغات ہندی" میں گوالیاری برج بھاشا ہی سے سند پیش کی۔ آگرہ میں اس زبان کو اکبر، جہانگیر، خان خاناں، بیربل، ابوالفضل، فیضی، بیرم خاں، شاہجہاں، دارا شکوہ اور دانیال وغیرہ جیسے سرپرست ملے اور یہ منجھ منجا کر شمالی ہند کی ایک عظیم ادبی زبان بن گئی۔ جس میں ہندو مسلمان سب اظہار خیال کرنے

---

[1] معراج العاشقین، ۹۱

گئے۔ پھر بھی ساری ادبی کاوشیں اسی زبان تک محدود نہیں تھیں۔ ایک طرف آودھی کو تلسی داس اور ملک محمد جائسی نے کلاسیکی مرتبہ دے دیا تھا اور اس میں کئی شاعر مصروف تخلیق تھے اور ادھر سید محمد جونپوری جو تحریک مہدویت کے بانی تھے، پوربی ہندی میں دوہے تصنیف کر رہے تھے کبیر اور گورو نانک کے فرمودات اپنی روحانی اور اخلاقی جاذبیت کی وجہ سے تمام ملک میں پھیل گئے تھے۔ یہ اثرات مل جل کر برج بھاشا کے علاوہ ایک جدید بین علاقائی زبان کی تشکیل کے لئے زمین ہموار کر رہے تھے۔ اسے صرف ایک مستحکم مرکز کی تلاش تھی۔ دلی جب دوبارہ دار السلطنت قرار پائی تو اس زیر تشکیل بین علاقائی زبان کو ایک مرکز مل گیا۔

یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ جب آگرہ دار السلطنت تھا اس وقت بھی ریختہ گوئی کی سست رفتار تحریک زندہ تھی۔ ڈاکٹر امیر حسن عابدی نے عہد ہمایوں و اکبر کے تین ریختہ گویوں کا کچھ کلام حاصل کر کے ابھی حال میں شایع کرایا ہے۔ اکبری اور ہمایونی دور کے درویش بہرام بخاری سقا کے نتائج فکر سے ریختہ کی دو غزلیں ملی ہیں۔ نمونہ کا ایک شعر یہ ہے۔

چین برابر وزدہ، بربستہ کٹاری بیاں   یکل چل اے دل، منگ، تجھ کنے اڈ تی ہے

اسی طرح ڈاکٹر نذیر احمد نے مؤید بیگ کورکی کا یہ مطلع نقل کیا ہے۔

ہرگہ آں ساقی ہندی کہ طرب کرتی ہے   کاسۂ مے ز شراب لب خود بھرتی ہے

پھر شہدی بخاری نے اسی ردیف و قافیہ میں جواب لکھا۔

ہندوے چشم تو گفتم کہ بمن لڑتی ہے   رفت درخندہ و گفتا کہ مغل ڈرتی ہے[1]

شیرانی نے شیخ بہاء الدین باجن، میاں مصطفیٰ گجراتی اور عشقی خاں میر بخش کے

---

[1] "تحریر" دلی، ۱۹۶۸ء (۲: ۲۰۸ - ۱۹۵)

بھی قطعے نقل کیے ہیں۔ یہ سب سقا کے ہم عصر ہیں۔ شیرانی نے بچے مل تھا رد کی ایک بیاض کا بھی ذکر کیا ہے جس میں بیرم خاں خانخاناں، ٹیپنی، جانی شیخ جمال گجہوہ، اور سیدن کے ریختے درج ہیں اور امیر خسرو سے منسوب ریختہ ع "زحال مسکیں مکن تغافل، درائے نیناں، بنائے بتیاں" کو کسی جعفر تخلص شاعر کی تصنیف بتایا ہے[1]۔ بیرم خاں خانخاناں کا ریختہ جو مثنوی نما نظم ہے، زیادہ رواں اور صاف ہے۔

دلا کن یاد آن ساعت درون گور جب سوده   عذاب سخت تر باشد کہ لوہو آنسواں روده
نہ انجا خویش، نے قربت، نہ ساتھی باپ او بھائی   نہ زن فرزند کو بیلی دران تاریک تنہائی[2]

درگاہ پرشاد نادر دہلوی نے شاہجہانی عہد کے شاعر منشی ولی رام ولی کی ایک غزل ریختہ درج کی ہے:-

چہ دلداری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہو   چہ دلبندی دریں عالم کہ سرپر چھوڑ جانا ہے
چو ہنگام اجل آید بجارت کچھ نہ کچھ آید   بچھائی کاہ کی تیری نہ ہی تیرا بچھانا ہے[3]

اس طرح دور مغلیہ میں ریختے کی غیر منقطع روایت بھی مل جاتی ہے۔

ریختے کے علاوہ زبان دہلوی کا استعمال بھی ہوتا رہا۔ اس کی بھی مثالیں شروع ہی سے مل جاتی ہیں۔ مثلاً جب فتح پانی پت کے بعد ابراہیم لودی کا سر کاٹ کر بابر کے دربار میں لایا گیا تو کسی شاعر نے فی البدیہہ کہا:

نو سے اوپر تھا بتیسا   پانی پت میں بھارت دیا
آٹھیں رجب مسکر بارا   بابر جیتا براہیم ہارا[4]

---

[1] اورینٹل کالج میگزین (مئی ۱۹۳۹ء)   [2] "تحریر" دلی ۱۹۶۸ء (۲:۲، ۱۰-۲۱)

[3] خزینۃ العلوم فی متعلقات المنظوم: ۴۳-۴۴

[4] تاریخ داؤدی (قلمی)

اکبری عہد کے شاعر گنگ کوی کی ایک نثری عبارت بھی "چند چھند برنن کی مہما" میں ملتی ہے۔ شاہجہاں کے عہد تک آتے آتے پوری پوری غزلیں ملنے لگتی ہیں، مثلاً چندر بھان برہمن کی غزل۔

پیا کے ناؤں کی سمرن کیا چاہوں، کروں کیسے؟
نہ تسبی ہے، نہ سمرن ہے، نہ کنٹھی ہے، نہ مالا ہے
برہمن واسطے اشنان کے پھرتا ہے بگیا سیں
نہ گنگا ہے نہ جمنا ہے نہ ندی ہے نہ نالا ہے

اس بات کا سب سے بڑا ثبوت کہ زبانِ دہلوی آگرہ میں درباری سرپرستی سے محروم ہونے کے باوجود نواحِ دلی کے عوامی حلقوں میں جاری و ساری تھی افضل جھنجھانوی (وفات ۱۶۲۵ء) کی "بکٹ کہانی" سے ملتا ہے:۔

پڑی ہے گل میں میرے پیم پھانسی مرن اپنا ہوا اور لوگوں کی ہانسی
مسافر سے جنھوں نے دل لگایا انھوں نے سب جنم روتے گنوایا

"بکٹ کہانی" میں جس روانیِ زبان اور قدرتِ بیان کا مظاہرہ ہوتا ہے اس سے عیاں ہے کہ دلی اور نواحِ دلی میں زبانِ دہلوی ادبی حیثیت سے بھی استعمال ہوتی رہی ہے۔ اس توانائی سے آگرہ کا دار السلطنت ناآشنا تھا۔ وہاں فارسی اور بھاشا ہی کا زور تھا۔ جب شاہجہاں دلی میں دار الامارہ واپس لایا تو زبانِ دہلوی کے دن پلٹے، چنانچہ اسی کے عہد میں ابتدائی ریختہ کی جگہ فارسی آمیز 'دہلوی' میں غزلیں لکھی جانے لگیں، جیسا کہ دلی اور برہمن کی مثالوں سے ظاہر ہے۔ اس پس منظر میں یہ سمجھنا مشکل نہ ہوگا کہ بعض قدیم مؤرخ عہدِ شاہجہانی کو جدید دہلوی زبان یا اردوئے معلّیٰ کا نقطۂ آغاز کیوں قرار دیتے ہیں۔

شاہجہاں سے فرخ سیر کے عہد کے آغاز تک کا زمانہ دہلوی زبان کی سست روی کا زمانہ ہے، لیکن اس زبان میں ادب تخلیق ہوتا رہا۔ یہی نہیں بلکہ عالمگیر کے زمانے میں جب دکنی سلطنتیں خود مختاری کھو بیٹھیں تو کئی ایک شاعر اور ادیب دکن سے دلّی یا دوسرے شمالی شہروں کی طرف چل پڑے، بہت سے اورنگ آباد کی طرف بھی گئے اور وہاں اورنگ زیب کے ہمراہیوں کے ساتھ مل کر دکنی کے اورنگ آبادی آہنگ کے بانی ہوئے۔ اس دور میں دلّی کئی دکنی اثرات سے آشنا ہوئی لیکن خود دکنی دہلوی روایات کا اثر از سر نو قبول کرنے پر مجبور ہوئی۔ اس ابتدائی دور میں خصوصیت سے مذہبی ضرورتوں کے لئے دہلوی زبان کا استعمال زیادہ ہونے لگا۔ ابھی حال میں جو قدیم دہلوی مرثیے دستیاب ہوئے ہیں ان سے زبان دہلوی کی فعالیت آشکارا ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ نمونے ابھی تعداد میں اتنے کم ملے ہیں کہ دکن کے مقابلے میں دلّی کو ایک مرکز ادب ماننا مشکل ہے۔

اب ذرا ان تاریخی حقایق پر ایک بار پھر نظر ڈالیے تو محسوس ہوگا کہ عہد مغلیہ کی ابتدا میں جو لسانی "سمندر منتھن" شروع ہوا تھا اس میں بہ یک وقت بہت سی علاقائی زبانوں میں حرکت کے آثار نظر آنے لگے۔ پھر صوبائی مرکزوں اور مرکزی راجدھانیوں میں یہ سب اثرات گلے ملنے لگے۔ پھر بازاروں اور فوجی چھاونیوں، میلوں ٹھیلوں، تجارتی رہگزاروں اور بندرگاہوں میں بھی یہ اثرات پھیل گئے اور ضرورت نے ایک بین اقوامی زبان کی شکل میں زبانِ دہلوی کو اختیار کر لیا۔ درباری سرچڑھی زبان فارسی ایک مختصر سے درباری اور علمی حلقے میں سمٹنے لگی اور بڑھتی ہوئی زبانِ دہلوی (جو ریختہ سے اُردو بن چکی تھی) ان حلقوں میں بھی در آئی۔

یہ اردو سنسکرت، برج بھاشا، اودھی، پنجابی، راجستھانی، گجراتی، مراٹھی پوربی وغیرہ کتنی زبانوں اور بولیوں کے اثرات کی حامل تھی۔ یہ اثرات کھل کر فارسی اور عربی اثرات سے ہم کنار ہوئے چنانچہ فرخ سیر کے عہد تک آتے آتے کئی ایک شعرا اس زبان میں فارسی کے جوڑ پر طبع آزمائی کرنے لگے ہم لوگ فارسی کے اثرات کا تو ذکر کرتے ہیں لیکن سنسکرت اور دوسری ہندوستانی زبانوں کے اثر سے بے خبر نظر آتے ہیں۔ اکبر کے دور سے شاہجہاں کے دور تک سنسکرت سے فارسی میں بے شمار ترجمے ہوئے۔ درباروں میں سنسکرت اور فارسی کے علما اور ادبا ایک ہی سطح پر جمع ہونے لگے۔ ایسی صورت میں فارسی والے سنسکرت کے شعری رجحان سے کیسے ناواقف رہ سکتے تھے۔ دوہے اور کبت عام زبانوں پر چڑھے تھے اور اکثر شعرا انھیں اپنا رہے تھے۔ کئی فارسی گو ادیب اور شاعر سنسکرت جانتے تھے وہ کم از کم برج بھاشا کے دوہوں اور عوامی گیتوں سے آشنا تھے۔ گانے والے زیادہ تر مقامی بولیوں سے بول منتخب کرتے تھے۔ اس لئے ابتدائی اردو میں ہندی لہجے کی جھنکار صاف سنائی دیتی ہے اور اسے صرف "دورۂ ایہام گویاں" کہہ کے ٹالا نہیں جاسکتا اور نہ "اک بات لچر سی" کہہ کر اس کا مذاق اڑایا جاسکتا ہے۔

مرکز دلّی

دلّی اور اس کے گرد و نواح میں بولی جانے والی کھڑی بولی شاہجہانی دور سے بولی کی سطح سے اٹھ کر ادبی زبان بننے کی کوشش میں مصروف نظر آتی ہے لیکن اردو میں مرکز دلّی کے باقاعدہ ادبی اکتسابات کا قابل ذکر سلسلہ

فرخ سیر کے عہد حکومت (۱۷۱۲ء - ۱۷۱۹ء، ۱۱۲۵ھ - ۱۱۳۱ھ) سے شروع ہو کر محمد شاہ رنگیلے کے عہد حکومت (۱۷۱۹ء - ۱۷۴۸ء، ۱۱۳۱ھ - ۱۱۶۱ھ) میں عروج کو پہنچتا ہے۔ اگرچہ مذہبی نظم و نثر کے قدیم تر دہلوی نمونے بھی ملے ہیں لیکن ابھی تک دلی کے ابتدائی اور مستقل غزل گویوں میں فائز، آبرو، ناجی، مضمون اور حاتم وغیرہ ہی کے نام لیئے جاتے ہیں۔ مسعود سعد سلمان کا دیوان لاپتہ ہے اور جو دواوین اب تک ہمارے سامنے آئے ہیں ان میں فائز ہی شمالی ہند کے سب سے پہلے صاحبِ دیوان شاعر نظر آتے ہیں۔ آبرو، ناجی، مضمون اور حاتم بھی صاحبِ دیوان تھے۔ اگر دلی اسکول کے نام کی بھی کوئی چیز ہے تو اس کا نقطۂ آغاز انھیں دواوین کو بنانا ہوگا۔

اگر ان شعرا کی شاعری کو 'دلی اسکول' کا ابتدائی نقش مانا جائے تو اس عہد کے عام رجحانات میں لفظی صنعت گری، خارجیت، خیال آفرینی، عریانی اور فحش نگاری کی حد تک پہنچی ہوئی معاملہ گوئی تک کے عنصر قدم قدم پر بکھرے ملیں گے۔ ان میں اس دروں بینی اور سوز و گداز کا عنصر کم ہی ہوگا جسے دہلوی اسکول کا طرۂ امتیاز کہا جاتا ہے۔ ان تمام عناصر میں سے کسی ایک، یا سب کو میں دلی اسکول کے سر تھوپنے کو تیار نہیں ہوں کیونکہ ان کا منبع کہیں اور ہے۔

دہلوی اردو کو جن مصادرِ ادب سے فیض پہنچا ہے ان میں فارسی ادب سب سے اہم ہے، لیکن برج بھاشا، اودھی، پوربی، کھڑی بولی اور انکی وساطت سے سنسکرت ادب کے میلانات و رجحانات بھی کم و بیش اردو ادب پر برابر پڑتے رہے ہیں۔ فارسی میں سنسکرت کے کلاسیکی ادب کے جو

تراجم ہوئے ان سے بھی دہلوی اردو کا ادب متاثر ہوا ہے۔ ہندوستانی عروض اور معانی و بیان کے رموز سے بھی ہمارے شعرا اور ادبا نا آشنائے محض نہیں تھے۔ "سبحۃ المرجان" اور "غزلان الہند" تو پھر بھی بعد کی تصانیف ہیں، لیکن "تحفۃ الہند" جیسی کتابوں کے وجود سے بھی اردو دانوں کا طبقہ کلیتہً ناواقف نہ رہا ہوگا۔ سب سے بڑھ کر عوامی بولیوں کے ادب کا اثر ناگزیر تھا۔

ابتدائی ہندی میں (جسے اردو کے برعکس فارسی اور عربی سے براہ راست استفادہ کا موقع نہیں ملا تھا) ہم صناعی اور لذت پرستی دونوں کے نمونے پاتے ہیں۔ سراپا نگاری عام ہے۔ عشق جسمانی ایک مسلّمہ حقیقت ہے۔ عشق کی زندگی میں بڑی آزادہ روی اور سرمستی ہے۔ بات میں بات پیدا کرنے کا رجحان ہے۔ لفظی اور معنوی صنعتوں کا استعمال خاصا عام ہے۔ تمثیل کا انداز بھی کسی نہ کسی شکل میں پایا جاتا ہے۔ اپ بھرنش کے آخری عہد سے لے کر "ریتی کال" تک کی روایتیں ان رجحانات سے خالی نہیں ہیں۔

"ریتی کال" کی ابتدا عہدِ مغلیہ کے عروج سے ہوتی ہے۔ اس دور میں صناعی اور مینا کاری کا رجحان اور بڑھ جاتا ہے۔ عہد اکبری کے کیشو، گنگ، بہاری، متی رام، بھوشن اور داس سے لے کر گھنانند اور بودھا تک بھی اس صناعی اور خارجیت پسندی کے پنجے میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ جمال، عالم، قادر، مبارک اور رس لین جیسے مسلمان شاعروں نے بھی اس دور میں ہندی لکھی ہے۔ ان کے یہاں بھی یہی اثرات ملتے ہیں۔ ان تمام اثرات کو مغلیہ دور کی اردو شاعری کے لئے حلقہ بیرون دُ

سمجھ لینا فاحش غلطی ہوگی۔

اردو کے عام ادبی رجحانات کے سلسلہ میں یہ بات بار بار دہرائی جاتی ہے کہ یہ ایرانی رجحانات کا چربہ ہیں۔ "ایرانی رجحانات سے در اصل صرف "فارسی رجحانات" مراد ہوتے ہیں۔ یہ صرف ایک جزوی صداقت ہے، کیونکہ فارسی کے بہت سے رجحانات پر عربی، ترکی، افغانی اور وسط ایشیائی رجحانات کی چھاپ ہے۔ ان کی الگ الگ نشان دہی ابھی تک نہیں ہوئی ہے۔ ایرانی شاعری بھی (خود بینی کے باوجود) اپنی پڑوسی زبانوں کا اثر قبول کرتی رہی ہے۔ جب یہ گھر سے باہر نکلی تو جہاں پہنچی وہاں کا مقامی اثر بھی اس نے خوشی خوشی قبول کیا۔ اگر ایرانی رجحان ہی سب کچھ ہوتے تو ہندوستان کی شاعری کو ایرانی فارسی شاعری کا مثنیٰ اور تابعِ مہمل ہونا چاہیئے تھا۔ لیکن ہندوستان آنے کے بعد اسکی طرز میں کچھ ایسی ہی تبدیلی ہوئی کہ اہلِ ایران اسے "سبک ہندی" کہنے لگے۔

سبک ہندی کی ابتدا امیر خسرو سے مانی جاتی ہے اور اس میں عرفی، قدسی، کلیم، صائب، نافی، غنی، سلیم، نظیری، جلال، اسیر، حزیں، بیدل وغیرہ کے فنی اختراعات، خصوصیات شامل کر لئے گئے ہیں۔ یہ سبک کس حد تک ہندی ہے۔ اس کا فیصلہ ہنوز نہیں ہوا ہے، لیکن اس کے غیر ایرانی اور ہندی عناصر کا پہچاننا کچھ ایسا مشکل بھی نہیں ہے۔ اسی سبک ہندی کو اردو والوں نے اپنایا۔ اس کو ہندوستانی فارسی کا اثر تو کہا جاسکتا ہے لیکن اسے ایرانی اثر کیسے کہا جائے گا؟

میرے کہنے کا مقصد ہرگز یہ نہیں ہے کہ اردو کے ایرانی اثرات و محرکات

نا قابل اعتنا ہیں۔ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ اُردو پر فارسی کا اثر سب سے قوی ہے اور فارسی ایران کی زبان ہے' اس کا اثر تو لازماً ہونا ہی چاہیے لیکن کاروباری اور سیاسی زبان ہونے کی وجہ سے اس کا چلن افغانستان آذربائیجان' ازبکستان اور بعض دوسرے ترکستانی علاقوں میں بھی تھا اس زبان اور اس کے ادب نے سبھی جگہ کے اثرات سمیٹے تھے۔

ہندوستان میں مغل اپنے ساتھ ترکی زبان اور ترکی اثرات بھی لائے تھے۔ خود بابر ترکی زبان کا شاعر اور نثار تھا۔ دربار اور فوج میں بھی ترک نمایاں جگہوں پر فائز تھے۔ مغلوں کے بیشتر افغانی اور ترک خاندانوں کے حکمراں بھی اپنے اپنے علاقوں کے رجحانات میں رچے بسے تھے۔

ادھر عربی، ثقافتی زبان تھی اور بیشتر علمی ضروریات کے لئے اس کا حصول ناگزیر تھا۔ نصاب تعلیم میں عربی کو خاص مقام حاصل تھا۔ اس لیے یہ ماننا پڑے گا اردو کے فکری اور شعری رجحانات ہندی' ترکی، ایرانی' عربی اور افغانستانی میلانات کے امتزاج سے اُبھرے ہیں۔

محمد حسین آزاد' الطاف حسین حالی، عبدالحیؒ، عبدالسلام ندوی، سبھی نے "ایرانی" اثرات کا سراغ لگانے کی کوشش کی اور ضمناً برج بھاشا کا بھی ذکر کیا، لیکن وہ یہ بھول گئے کہ ہندی فارسی کی نشو ونما میں ہندوستانی، ترکی افغانی اور عرب اثرات کارفرما تھے۔ اس بات کی طرف تو خیر ان کا دھیان گیا ہی نہیں کہ بہت سے ایرانی اثرات خود ہندوستان یا عرب کے ماحول کے پروردہ ہیں۔ ان حضرات نے علاقائی اور عوامی موثرات کو بھی نظر انداز کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بعد میں آنے والے ادیبوں کی ایک طویل قطار کا نقطۂ نگاہ نیم ادبی اور نیم علمی ہو کر رہ گیا۔ خاص کر ہندوستانی اثرات کی چھان بین نہ کرنے

اور ہر رجحان کا منبع ایران کو مان لینے کی وجہ سے ہم بہت سی بیکار بحثوں میں الجھ گئے۔

اب ذرا ابتدائی دور کے ایک خاصے عام رجحان لفظی صناعی یا بازی گری کو لے لیجئے۔ اسی میں 'ایہام' بھی شامل اور زیادہ نمایاں ہے۔ سنسکرت ناقدین کا ایک بہت بڑا گروہ ایسا ہے جو صنایع (النکار) کو شعر کی روح مانتا ہے۔ ان النکار دوست علما کے سرگروہ ساتویں صدی عیسوی کے اچاریہ بھامہ ہیں۔ ان کے حمایتیوں میں اوبھٹ، ڈنڈی، رودرٹ، بجے دیو، اپئے دیکشت اور پر تہارندو راج شامل ہیں۔ گویا سنسکرت میں یہ روایت دسویں صدی تک الوٹ چلی آتی ہے۔ پھر سولھویں صدی عیسوی کی ہندی شاعری اسی روایت کو گلے لگاتی نظر آتی ہے۔ النکار دو قسم کے تسلیم کئے گئے ہیں (۱) شبد النکار (صنایع لفظی) اور (۲) ارتھا لنکار (صنایع معنوی)۔ شبد النکار اور ارتھا لنکار کی بہت سی قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ انھیں میں ایہام بھی ہے۔ ذو معنین یا ایہام کا استعمال سنسکرت کی قدیم ترین کتابوں میں ملتا ہے۔ ایسی طویل نظمیں لکھی گئی ہیں جن میں بہ یک وقت دو دو قصے بیان ہوتے رہیں۔ اگر لفظوں کو ایک طرح ملا کر پڑھا جائے تو ایک قصہ ہو اور دوسری طرح توڑا اور ملایا جائے تو دوسرا قصہ۔ برج بھاشا میں بھی ایہام عام ہے۔ لیکن قدیم ایرانی شاعری میں کم ہی ملے گا۔ پھر ایہام کو ہم ایرانی اثر کیوں کہیں؟ ہم یہ کیوں نہ سمجھ لیں کہ ہمارا قومی مزاج لفظی اور معنوی صنعتوں کے استعمال کو برداشت ہی نہیں بلکہ پسند کرتا آیا ہے اور ہم آج بھی کسی نہ کسی حد تک اس سے لذت اندوز ہوتے ہیں۔

پھر تمثیل کے رجحان کو کیا کہا جائے گا اور مضمون آفرینی کو کس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے گا؟ یہ صنعت فارسی اپنے ساتھ ایران سے لائی تھی لیکن قدیم سنسکرت

میں اس کے بھی ابتدائی نقوش مل جائیں گے۔ بہت ممکن ہے کہ یہ صنعت وہاں بھی ہندوستان ہی سے گئی ہو۔ اس کو فروغ وسط ایشیائی، افغانی اور بالخصوص ہندوستانی علاقوں ہی میں ہوا۔ ہندوستان میں تو اس نے ایک نمایاں رجحان کی شکل اختیار کر لی۔ زیادہ زور شاہجہانی دلّی میں نظر آتا ہے۔ دلّی ہی سے ایک وبا کی طرح لکھنؤ میں پھیل گئی۔ اس سلسلے میں خورشید الاسلام کا یہ کہنا ہے:

۱۔ "دعویٰ اور دلیل کا یہ انداز کیوں پیدا ہوا؟ آیا یہ محض چند افراد کا اسلوب ہے یا ایک مستقل ادبی رجحان ہے جو صائب اور اس کے بعد بیدل، غنی، ناصر علی، شاہ نصیر، ناسخ اور ذوق سب کے یہاں پایا جاتا ہے۔[1]"

۲۔ "بہر حال تمثیلی رنگ بیدل، غنی، ناصر علی، ناسخ، ذوق اور نوجوان غالب سبھی کے یہاں پایا جاتا ہے، البتہ بیدل اور غالب کے یہاں کم ہے۔[2]"

۳۔ "ہیئت پرستی، تمثیل نگاری اور خیال بندی ..... صائب سے لے کر ناسخ تک ان تمام شعرا کے یہاں پائی جاتی ہے جنھوں نے زوال پذیر تہذیب سے اپنی محبت کو برقرار اور زوال آمادہ طبقوں سے اپنی ذہنی اور مادی علاقوں کو استوار رکھا"..... اردو میں شاہ حاتم، شاہ نصیر، ناسخ، ذوق اور مومن اور فارسی میں صائب، سلیم، غنی، ناصر علی، بیدل، صہبائی اور علوی ..... ان سب کی شاعری میں یہ تینوں عنصر (ہیئت پرستی، تمثیل نگاری اور خیال بندی) کم و بیش ساتھ ساتھ نظر

---

[1] تنقیدیں۔ طبع دوم ۲۲۲

[2] تنقیدیں؛ طبع دوم، ۲۲۰

آتے ہیں۔[1]

۴۔ "ناصر علی، غنیمی، ناسخ اور غالب کے یہاں کوئی مخصوص زاویہ نظر نہیں ہے۔ ان شعرا کی خیال بندی کا دار و مدار وہمی، یعنی اس انفعالی کیفیت پر ہے۔ جو عارضی تصورات کو شخصیت پر عائد کر دیتی ہے۔[2]"

۵۔ "خود شاہ حاتم نے اپنی اُردو شاعری میں صائب کی تقلید کا دعویٰ کیا ہے اور فارسی میں بیدل، ناصر علی اور غنیمی کی زمینوں پہ بے جھجک فرسودہ مضامین کے انبار لگائے ہیں، سودا نے بھی اپنی غزلیات میں ان شعرا کا تتبع کیا ہے۔۔ ۔۔۔ مومن کے یہاں پہلے شاہ نصیر اور بعد میں ناسخ کے تصرفات ظاہر ہوتے ہیں۔ اور یہ ظاہر ہے کہ خود ناسخ کا سلسلہ سودا سے ہوتا ہوا شاہ حاتم تک جا پہنچتا ہے۔[3]"

۶۔ "دہلوی اور لکھنوی دو رنگ نہیں بلکہ زوال کی دو منزلیں ہیں، زوال کے اثرات پہلے فارسی گو شعرا کے یہاں ظاہر ہوتے ہیں۔ اردو زبان کے شعراء نے یا تو ہندوستانی فارسی گویوں کی تقلید کی ورنہ اُن ایرانی شعراء کی پیروی کی جو معنوی طور پر انھیں کے زمرے میں شامل تھے۔۔۔ خود ابتذال کی بنیاد بھی اسی اُجڑے دیار میں پڑی جس کا نام جہان آباد تھا۔ سعادت یار خاں رنگین اسی خاک سے

---

[1] تنقیدیں: ۔ ۲۴۳ [2] تنقیدیں ۲۴۶

[3] ؍؍ ۔ ۲۴۴

اُٹھے تھے اور شاہ حاتم دہلوی کے شاگرد تھے۔[1]

۲۔ غنی اور بیدل سے لے کر ناسخ اور ذوق تک بیشتر ہندستانی شعراء میں، خواہ ان کا وسیلۂ اظہار فارسی ہو خواہ اُردو، چند مضر رجحانات اور چند مخصوص ہیئتیں مشترک نظر آتی ہیں، مگر جوں جوں زمانے کا خمیر بگڑتا جاتا ہے، شاعری پست تر ہوتی جاتی ہے۔[2]

متاخرین شعرائے فارسی کے کلام پر خورشید الاسلام نے جو رائے ظاہر کی ہو اس سے مجھے دو ایک نکات پر ضمنی اختلاف ہے جسے میں نے اپنی تصنیف "ذکر و فکر غنی" میں ذرا تفصیل سے لکھا ہے۔ یہاں اس اختلاف کا نفس مطلب پر اثر نہیں پڑتا اس لئے اس کا اعادہ بے سود ہے۔ لیکن بنیادی طور پر ان کی یہ بات کہ تمام زوال پذیر رجحانات ایران، دلّی اور لکھنؤ میں پھیلے ہوئے تھے اور لکھنؤ تک ایک نہ رُکنے والے سیلاب کی شکل میں آئے تھے، انھیں خیالات کی مزید تائید کرتا ہے جو میں ۱۹۳۸ء سے دہراتا آ رہا ہوں یعنی یہ کہ لکھنؤ میں جو بھی غیر مطبوع رجحانات نظر آتے ہیں اُن کا سرچشمہ لکھنؤ کے باہر ہے۔

دلّی اور لکھنؤ کی اُردو شاعری ہی کی بات نہیں، مغل دور کی ہندی شاعری بھی، جو آگرے میں کلی سے پھول بنی، انھیں عام رجحانات کی حامل نظر آتی ہے۔ کیشو داس کی شاعری صنعت گری اور ہیئت پرستی کی شاعری ہے۔ پھر "ریتی کال" کے شعراء متی رام، دیو، بھوشن، داس اور رس لین کو لیجئے۔ صنائعی اور نازک خیالی پر ساری عمارت شعری کھڑی ہے۔ داخلی جذبات کے بیان

---

[1] تنقیدیں: ۳۴۶ [2] تنقیدیں: ۳۴۷

میں بھی صناعی کا رجحان ملتا ہے۔ منتی رام کی سادگی بھی قواعد و ضوابط میں جکڑی ہوئی ہے۔

اس دور کا ایک اور مخصوص رجحان سراپا نگاری ہے۔ لفظی صنعت گری، سراپا نگاری کا جزو اعظم تھی۔ محبوب کا سراپا یوں بیان ہوتا گویا دل و دماغ اس خصوص کے بے لوث تماشائی ہیں اور انھیں محبوبہ سے کوئی گہرا قلبی تعلق نہیں ہے۔ سید غلام نبی رس لین کی "انگ درپن" اس دور کی سراپا نگاری کی کھلی ہوئی مثال ہے۔ محمد شاہی دور تک آتے آتے ایک اور رجحان محاورہ اور روزمرہ نظم کرنے کا ابھرتا ہے۔ محمد شاہ کے میر منشی گھنانند اس کی نمایاں مثال ہیں۔ لفظی صناعی اور مضمون آفرینی بدستور جاری رہتی ہے۔

شمالی ہند کی ہندی اور اردو کے علاوہ دکن کی اردو شاعری بھی لفظی صناعیوں، خیالی بندیوں اور خارجیت کے جال میں پھنسی ہوئی ہے۔ دکن کے پرہیزگار صوفی ہوں یا عوام دوست حکمران، درباری شعرا ہوں یا آزاد اور عشق مشرب ادیب سبھی گہری داخلیت سے عاری ہیں۔ سراج دکنی جیسے لوگ ایک وسیع صحرا میں بہت ہی مختصر سے نخلستان کی حیثیت رکھتے ہیں اور عام اثرات سے یہ بھی کلیتہً محفوظ نہیں ہیں۔

تاریخ ادب اردو کے چند مفروضات میں سے ایک یہ بھی ہے کہ محمد شاہ کے جلوس کے دوسرے سال "دیوان ولی" دلی آیا اور اس کے اشعار خورد و بزرگ کی زبانوں پر جاری ہوگئے تو ناجی، مضمون، آبرو اور حاتم نے مل کر شعر ہندی کی بنیاد ایہام گوئی معنی یابی اور تلاش مضمون پر رکھی۔[1]

---

[1] تذکرہ ہندی: ۸۰

اگرچہ یہ روایت حاتم نے خود مصحفی سے بیان کی تھی لیکن مجھے اس کو صحیح باور کرنے میں تامل ہے کیونکہ اس کے پہلے ایہام سے اردو والے ناآشنا تھے نہ حاتم اپنی اذیت کا اظہار کرنا چاہتے تھے۔ پھر بھی یہ سچ ہے کہ محمد شاہی دور میں ایہام اور خیال بندی کا بڑا زور تھا بلکہ ابتذال کی بھی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔

ایک دیوان یا ایک شاعر کی آمد سے اتنے بڑے ادبی انقلاب کو وابستہ کر دینا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ فرخ سیر اور محمد شاہ کے ادوار میں اردو شاعروں کا ایک پورا گروہ دلی میں نمودار ہوتا ہے۔ ان کے پیچھے یقیناً مقامی روایت رہی ہوگی۔ غور تو کیجئے کتنا بڑا گروہ ہے۔ آبرو، غریب، فائز، عاجز، فدوی، خان آرزو، کمترین، قدر، شاہ کاظم، کافر، کلیم، مضمون، سدا آنند، منعم، مرزا احمد، مظلوم، مخلص، موزوں، محسن، ناجی، نادر، نور آنند، واحد، انجام، حزیں، فضلی، گرامی، افغان، دلخوش، رسوا، سامان، سعادت، آزاد، بیتاب (محمد اسمعیل)، بیتاب (سنتوکھ رائے)، بیدار، تمکین، جعفر علی خاں جوہر، جرأت، جوان، حاتم، حشمت، خاکسار، داؤد، دانا، دردمند، درد، رنگین، رند، راقم، سلام، سجاد، شاغل، صفدری، صادق، ضیا، ضاحک، ظہور وغیرہ نے نوجوانی یا بڑھاپے میں محمد شاہ کا زمانہ دیکھا تھا۔ ان کے اشعار کو دیکھئے تو ان سب کے یہاں کم و بیش وہی رجحانات نظر آئیں گے جو لکھنؤ میں اور پھلے پھولے اور یہ بات کھل کر سامنے آجائے گی کہ یہ اس دور کا عام رجحان ہے اور لکھنؤ یا دلی سے ان کو ذاتیہ نہیں ہے۔ ان کی بنا پر لکھنؤ اور دلی کے دو الگ الگ اسکول کسی طرح نہیں بنائے جا سکتے۔

ہندوستانی فارسی گویوں اور برج بھاشا کے شعرائے متاخرین کی پیروی میں لفظی صناعی اور مضمون آفرینی کا رجحان اندھی تقلید نہیں تھی بلکہ سوچی سمجھی بات تھی۔ معیار نقد و نظر ہی بدل گیا تھا۔ وہ سوز و گداز اور درد و الم وہ سپردگی اور دروں بینی جسے داخلیت کا عمومی نام دیا جاتا ہے اور جسے "دلّی اسکول" کا امتیازی نشان مانا جاتا ہے فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد میں جنس کمیاب ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ احمد شاہ، عالمگیر ثانی اور شاہ عالم ثانی تک کے عہد میں بھی (خال خال مستثنیات کے علاوہ) ناپید ہے۔ متاخرین فارسی کی غزل "قصیدہ طور" ہو چکی تھی اور ان کے قصیدوں میں جا بجا غزل کا آہنگ جھلکنے لگا تھا۔ اردو بھی اس سے متاثر ہوئی

فارسی کا تتبع کتنا جاری و ساری تھا، اس کا اندازہ صرف اس ایک واقعہ سے لگانا چاہیے کہ جب ولی دلّی میں آئے تو شاہ سعد اللہ گلشن نے انھیں یہ ہدایت کی کہ "فارسی کے یہ سب مضامین جو بے کار پڑے ہیں انھیں اپنے ریختے میں استعمال کرو، تم سے محاسبہ کرنے کون آتا ہے۔"[1] سرور نے قاضی نورالحق بریلوی کا یہ قول نقل کیا ہے کہ "میں نے مدت العمر کبھی شعر ریختہ نہیں کہا۔ شاعری میں یہ میرے مرتبہ سے گری ہوئی بات ہے کہ میں ریختے (اردو) میں شعر کہوں"۔[2] شاہ حاتم نے بھی "دیوان زادہ" کے مقدمے میں لکھا ہے کہ "میں نے زبان ہندی بھاکا کو موقوف کر کے محض روزمرہ عام فہم و خاص پسند کو اختیار کیا۔" ان بیانات سے یہ صاف ظاہر ہے کہ محمد شاہی دور میں شعرائے اردو اپنے پیش رو ہندی فارسی گویوں کا تتبع جان بوجھ کر کرنے لگے تھے۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے یہ محسوس نہیں کیا کہ اس دور کی زخم خوردہ فارسی، خود ہندی اثرات کو قبول کر کے اپنے آبائی وطن کی خصوصیتوں سے زیادہ نئی مقامی

---

[1] نکات الشعرا: ۹۰ [2] عمدۂ منتخب: ۲۵۲

خصوصیتوں کی گرویدہ ہو چکی ہے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ محمد شاہی دور میں متاخرین ہی کی فارسی کی نیو پر اردو کی عمارت کھڑی ہوئی۔ فرخ سیر کے عہد میں مرتب ہونے والا شمالی ہند کا پہلا دیوان فائز دہلوی کا ہے۔ ان کا شعری نظریہ قابلِ ذکر ہے۔

۱۔ "کمالِ شاعر صنایعِ شعریہ پر موقوف ہے"۔

۲۔ "قدما اگرچہ استاد اور واضع قوانین ہیں، لیکن متاخرین نے رنگینی و نزاکت و نازک خیالی کو انتہائی بلندی تک پہنچایا۔ اس زمانے میں قدما کی طرز متروک ہو گئی ہے اور چند ایسے شعر تراش پیدا ہو گئے ہیں جو شعر و شاعری سے بے خبری کے باوجود قدما کو گردن زدنی قرار دیتے ہیں اور متاخرین کے اشعار پر خطِ نسخ کھینچتے ہیں"۔

۳۔ "تمام اقسامِ نظم میں شعر کو بدیع، قوافی کو درست، معانی کو لطیف الفاظ کو عذب، اور عبارت کو صاف ہونا چاہیے تاکہ سمجھنے میں مشکل نہ ہو۔ عبارت میں تکلف نہ ہونا چاہیے۔ حروفِ زائد سے پاک ہونا چاہیے اور اس کے کلمے صحیح ہونا چاہیے"۔

۴۔ "لغوی اعتبار سے غزل "حدیث زنان و وصف عشق بازی با زنان ہے۔ کہتے ہیں۔ رجل "غزل" (مرد عشق باز اور سماع دوست ہے) اس کے علاوہ وصف زلف و خال اور شرحِ ہجر و وصل میں جو کچھ لکھا جائے وہ بھی

غزل ہے۔ "نسیب" اس غزل کو کہتے ہیں کہ رسماً مقدمۂ مقصد بنائی جائے تاکہ محب اور محبوب کے حالات سن کر ممدوح کی طبیعت اس مقصد کے سننے پر مائل ہو۔ "تشبیب" وہ غزل ہے کہ شاعر کے حسب حال ہو...... بیشتر شعرا ذکر جمال معشوق اور وصف احوال عشق کو غزل کہتے ہیں[1]"

اس تفصیل کا ماحصل یہ ہے کہ اس دور کے اہم شعراء اور دونے صناعی اور مضمون آفرینی کا راستہ ایک سوچے سمجھے نظریے کے ماتحت اختیار کیا تھا اور یہ نظریہ اس نظریہ سے مختلف نہیں تھا جو سنسکرت ناقد بھامہ نے ساتویں صدی عیسوی میں مرتب کیا تھا۔ سنسکرت سے فارسی اور فارسی سے اردو تک پہنچنے والی یہ روایت قالب اور سانچے تو بدلتی رہی ہے لیکن اس کی روح کبھی نہیں بدلی۔ دلی کی قدیم شاعری میں غالب عنصر انھیں صناعانہ اور خارجی رجحانات کا ہے۔ دلی کے شاعر بھی ناجی کی طرح صنائع و بدائع کو بنیاد شعر سمجھتے تھے۔ ان کی غزلوں میں حال عشق اور "وصف زلف و خال" کی خاص اہمیت تھی۔ دلی کے ابتدائی صاحب دیوان شاعروں میں اہم نام فائز، آبرو، ناجی، مضمون اور حاتم کے ہیں۔ ان سب کی غزلوں میں ظاہری حسن کا بیان اور حسن پرستی کے ڈھکوسلے ہیں۔ وہ چیز جسے دہلوی داخلیت کہا جا سکے ان کے یہاں تقریباً نایاب ہے۔

مظہر نے اردو میں کہا بھی بہت ہی کم ہے اور درد کا سرمایۂ غزل مختصر ہے یہ اور میر اواخر دور محمد شاہی کی نمایندگی کرتے ہیں اور لٹی ہوئی دلی کے نوحہ خواں

---

[1] فائز دہلوی اور دیوان فائز۔ خطبۂ دیوان (فارسی سے ترجمہ)

ہیں۔ ان کے یہاں کچھ فطری طور پر اور کچھ ذاتی اسباب کی بناء پر درد کی کسک یادہ ہے اور نہ داخلیت کا پہلو نمایاں ہے۔ لیکن ایک تو ان پر کسی اسکول کی بنیاد قائم نہیں کی جاسکتی جو پورے شہر دلی کے نام سے وابستہ ہو۔ خود ان تینوں میں باہمی اختلافات آہنگ ہے۔ اس کے علاوہ ان کے کلام میں بھی خارجیت ناپید نہیں۔ بالخصوص میر کے یہاں ایسے اشعار کی بہت بڑی تعداد ہے جن پر خارجیت کی چھاپ ہے۔ سودا کو تو 'داخ' کا شاعر کہا ہی گیا ہے۔ دوسرے ہم عصروں کے یہاں بھی قوی رجحان وہی بازی گری، مضمون آفرینی، صناعی وغیرہ کا ہے۔ اس لیے یہاں کسی نئے اسکول کی تلاش بے سود ہے۔

دو شہروں کی نوک جھونک

نادر شاہ کے حملے کے بعد ہی سے دلی میں بڑی افراتفری پھیلنے لگی۔ امرا کی باہمی سازشیں اپنے عروج پر تھیں، مرکز کمزور ہو چکا تھا اور صوبوں میں خود مختاری کا جذبہ ابھر رہا تھا جیسے یہ احساس رہا ہو کہ پوری سلطنت تو بچائی نہیں جاسکتی چلو اپنا ہی گوشہ بچالو! اسی آتار چڑھاؤ میں برہان الملک کو اودھ کی صوبہ داری ملی۔ انھوں نے اپنے حدود میں نظم ونسق کو استوار کیا لیکن فوری طور سے اودھ میں وہ کشش پیدا نہیں ہوئی کہ علما اور شعرا جوق در جوق وہاں جانے لگیں۔ یہ سلسلہ شجاع الدولہ کے زمانے میں شروع ہوا۔ اس دور میں دہلوی شعرا، نسبتہً بڑی تعداد میں فیض آباد آنے لگے۔ یہ حضرات اجڑتی ہوئی دلی کے زوال پذیر رجحانات اپنے ساتھ لائے۔

دوسرے خود مختار صوبوں کی طرح اودھ میں بھی بات بات پر دلی سے برابری کرنے کا رجحان بڑھا بلکہ اودھ میں یہ رجحان کچھ زیادہ ہی نمایاں تھا۔ لکھنؤ

پورے دلی سے مقابلہ کرنا کچھ ایسا دشوار بھی نہیں تھا۔ خود مختاری کے اظہار کے لیے شان و شوکت، رہن سہن، شعر و شاعری، علوم و فنون سبھی میں کچھ نئے گوشے پیدا کیے جانے لگے۔ مائل بہ زوال مرکز و معاشرے کا دامن خالی تھا، اس لیے نئی خود مختار ریاستوں نے مقامی روایات کی پناہ ڈھونڈھی۔ اودھ میں ادبی محاذ پر اودھی ایک فعال زبان کی حیثیت سے رائج تھی۔ برج بھاشا کا بھی چلن تھا۔ ان دونوں زبانوں میں صناعی اور خیال آفرینی کا رجحان نمایاں تھا۔ ادھر درسوں میں "دیوان غنی" داخلِ "درس نظامی" تھا۔ اس لیے صناعی، خیال آفرینی اور تمثیل کے دہلوی اور ہند۔ فارسی روایات سے رشتہ اور مضبوط کر لیا گیا۔ مقامی محاورات کو ترجیح دی جانے لگی، مقامی روایتوں او غیر اسلامی معتقدات و رسوم کا ذکر بھی زیادہ شاعرانہ اور فلسفیانہ لگاؤ کے ساتھ کیا جانے لگا۔ یہاں بھی باہمی لین دین جاری تھی۔ صوبائی درباروں میں عروج جو کچھ کر رہا تھا، وہی دلی دربار زوال کو چھپانے کے لیے کر رہا تھا۔ بعض دفعہ زوال پذیر مرکز ترقی پذیر صوبے کی تاسی بھی کرتا تھا۔ لکھنؤ میں الفاظ و محاورات کی تراش و خراش، علمیت کی نمائش، رعایت لفظی اور صناعی، خیال بندی، مقامی اثرات سے ہم آہنگی کا جذبہ، غزل کے علاوہ دوسرے اصناف سخن کی طرف جھکاؤ، ایک بے فکری، زندہ دلی اور آزادہ روی جاذب توجہ ضرور ہیں، لیکن ذرا غور کیجیے تو یہی باتیں چھوٹی چھوٹی تبدیلیوں اور کمیت کے اختلافات کے ساتھ ہم عصر دلی میں بھی موجود ہیں۔ رجحانات میں اتنا اتحاد غیر فطری نہیں تھا۔ سارا معاشرہ مائل بہ زوال تھا۔ دو زوال آمادہ اقدار ہی کے دامن میں پناہ لے سکتا تھا۔ فارسی اور سنسکرت سے بھی اس لیے وہی اقدار لیے جو ان دونوں زبانوں نے اپنے دورِ زوال میں اپنائے تھے۔

لکھنؤ اور دلّی کی بحث غالباً سعادت علی کے زمانے میں علمی وادبی سطح پر پہلی بار اُٹھی۔ یہ بحث انشا نے "دریائے لطافت" میں ہمارے لئے محفوظ کر دی ہے۔ بعض شعرا کے یہاں بھی اس کے اشارے ملتے ہیں۔ کہیں بھی دلّی کی اہمیت اور عظمت سے انکار نہیں کیا گیا ہے بلکہ لکھنؤ کے شرف کی بنیاد اُس دہلوی آبادی کو قرار دیا گیا ہے جو لکھنؤ میں کھنچ آئی تھی۔ اس سلسلے میں سب سے قدیم اور معتبر بیان انشا کا ہے:

۱۔ "یہ مجمع جہاں کہیں جاتا ہے، ان کی اولاد "دلّی وال" کہلاتی ہے اور ان کا محلہ، محلۂ اہلِ دہلی۔"

۲۔ "اور اگر یہ لوگ تمام شہر میں پھیل جائیں تو اس شہر کو 'اُردو' کہتے ہیں۔ لیکن فقیر کے نزدیک ان حضرات کا لکھنؤ کے سوا کسی اور شہر میں مجتمع ہونا ثابت نہیں ہو اگرچہ باشندگانِ مرشد آباد وعظیم آباد بھی زعم میں اپنے کو اُردو دال اور اپنے شہر کو 'اُردو' کہتے ہیں۔ کیوں کہ عظیم آباد میں شاہجہاں آبادیوں کا ایک محلہ جمع ہو گیا ہے اور کم و بیش اتنا ہی نواب صادق علی خاں عرف میرن اور نواب قاسم علی خاں عالی جاہ کے زمانے کے مرشد آباد میں۔ اس بحث سے مغل پورہ والے اور دوسرے شاہجہاں آبادی خارج رہیں۔ اور لکھنؤ میں قرب کی وجہ سے تمام فصیح اور غیر فصیح شاہجہاں آبادی جمع ہو گئے ہیں، اور یہ شہر لکھنؤ نہیں رہا بلکہ شاہجہاں آباد

ہو گیا ہے (فارسی سے ترجمہ)[1]

اس سے آگے چل کر انشا لکھتے ہیں:

"لکھنؤ کو دوسرے شہروں پر اس وجہ سے شہرت حاصل ہے اور یہ شاہجہاں آباد کی جان اور اس سے مرجح ہے کہ فصحا اور سلیقہ شعار جو اس شہر (دلی) کی جان تھے۔ اس شہر (لکھنؤ) میں آ گئے ہیں۔ اس لئے شاہجہاں آباد قالب بے جان کا حکم رکھتا ہے اور لکھنؤ اس کی جان ہے۔" (فارسی سے ترجمہ)[2]

اسی کتاب میں ایک اور جگہ انشا نے لکھا ہے:

"باشندگانِ لکھنؤ سے ہماری مراد، لکھنؤ کے وہ باشندے ہیں جو دارالخلافہ کی خرابی کے بعد لکھنؤ میں آ بسے۔۔۔۔ لکھنؤ میں نہیں دلی کے اس قدر صاحب سلیقہ زن و مرد ٹوٹ پڑے کہ دلی خالی ہو گئی۔۔۔ سپاہی اور صاحب پیشہ، لطیفہ گو، اور نقال، گانے بجانے والے اور قصہ خواں جو لکھنؤ میں ہیں سب دلی سے آئے ہوئے ہیں۔ اس جم غفیر میں کوئی بھی ایسا ہے جس کے بزرگوں کے مکان کو لکھنؤ میں بنے ہوئے تیس سال کا زمانہ گزر چکا ہو؟ راقم کے دیکھنے میں ایک مکان بھی ایسا

---

[1] و [2]۔ دریائے لطافت: ۱۲۲-۱۲۱ (میں نے دراصل فارسی سے ترجمہ کیا تھا لیکن حوالہ نہیں لکھ سکا تھا۔ فی الحال فارسی نسخہ سامنے نہیں ہے اس لئے پنڈت دتاتریہ کیفی کے اردو ترجمہ سے تطابق کر کے اس کا حوالہ دے دیا ہے۔

نہیں آیا کہ اب سے پچاس برس قبل کا بھی بنا ہوا ہو اور شاہجہاں آبادی سے منسوب نہ ہو۔[1]

لکھنؤ میں جو کچھ تھا اُسے دلّی والوں نے اپنی طرف منسوب بھی کیا اور غلط نہیں کیا، لیکن اسی کے ساتھ اُن میں ایک زبردست جذبۂ تفاخر بھی تھا خاص کر زبان کے معاملے میں تو ان کی افضلیت مسلّم ہی تھی۔ مصحفی ایسے اساتذہ بھی، جو پورب کے دست نگر تھے اور خالص دہلوی بھی نہیں تھے، زبان کے معاملے میں پورب والوں کو "صحرائی" اور ناواقف زبان سمجھتے تھے۔

بعضوں کا گماں یہ ہے کہ ہم اہلِ زباں ہیں
دلّی نہیں دیکھی ہے زباں داں یہ کہاں ہیں؟

صحرائیانِ پورب کیا جانتے ہیں اس کو
اے مصحفی جدا ہے انداز اس بیاں کا

اے مصحفی شاعر نہیں پورب میں ہوا میں
دلّی ہی میں چوری مرا دیوان گیا تھا

لکھنؤ والوں کا لہجہ ابتدا میں تو کچھ دفاعی سا تھا۔

گفتگو اُردو زباں کی کوئی ہم سے سیکھ جائے
کیا ہوا دہلی میں محشر اپنی پیدائش نہیں؟ (مرزا علی نقی محشر لکھنوی)

لیکن آگے چل کر اس فخریہ لہجے کی شانِ ظہور اور بڑھ گئی۔

یہ لطافت ہو زبانِ غیر کو کیوں کر نصیب
رشکِ موجِ آب کوثر ہے زبانِ لکھنؤ (امیر اللہ تسلیم)

ہونے کو ہر جگہ ہیں سخن ور بہت صغیر
لیکن یہ لکھنؤ کی مصفّیٰ زباں کہاں (شیام منوہر ناتھ کول صغیر)

---

[1] دریائے لطافت: ترجمہ کیفی: [illegible] ۱۱۶

زبان کے معاملے میں دو شہروں کی یہ جنگ اس وقت زیادہ زور و شور سے اُبھری جب نام نہاد شاہی کے پردے میں دونوں ہی شہروں پر برطانوی تسلط ہو گیا اور دونوں ہی شہر اپنی آزادی کے ساتھ اپنی انفرادیت بھی کھو بیٹھے، ’سلطان‘ سے زیادہ ”پدرم سلطان بود“ کہنے والے فخر کرتے ہیں۔ سانپ نکل گیا تھا، پھر بھی باتوں کے دھنی لکیر پیٹے جا رہے تھے اور خالی خولی تعلیوں سے دل بہلا رہے تھے۔ بیان سے زیادہ زبان کو بنیاد بنا کر لکھنؤ اور دلی کے مابین اچھا خاصا جھگڑا اُٹھ کھڑا ہوا، جس میں بہتوں نے حصہ لیا۔ متاخرین میں رجب علی بیگ سرور نے دبی زبان میں دلی والوں پر چوٹ کی تو دلی والوں نے بھی اینٹ کا جواب پتھر سے دیا۔ اس جنگ کی گونج مدتوں سنائی دیتی رہی۔ ”سروشِ سخن“ (خواجہ فخر الدین حسین سخن)، ”اختلافِ اللسان“ (وجاہت حسین جھنجھانوی) ”جلوۂ خضر“ (صفیر بلگرامی) ”مراکزِ اردو“ (سید احمد دہلوی) اور ”تسہیل البلاغت“ (سجاد مرزا بیگ دہلوی) میں اس مسئلے پر گرما گرم بحثیں ہوتی رہیں۔ لیکن تان بیشتر مسائل زبان اور اندازِ بیان ہی پر ٹوٹتی رہی کیونکہ دونوں شہروں میں یہی بات مابہ الامتیاز تھی۔ غرض ”دریائے لطافت“ سے لے کر ”سروشِ سخن“ تک کسی ادبی دبستان کی بات نہیں اٹھی۔

کریم الدین اور فیلن نے ”طبقاتِ شعرائے ہند“ میں، محمد حسین آزاد نے ”آبِ حیات“ میں خواجہ الطاف حسین حالی نے ”مقدمۂ شعر و شاعری“ میں اور عبدالحی نے ”گلِ رعنا“ میں لکھنؤ کے بعض غزل گویوں کے بعض رجحانات پر بھی بحث کی ہر قدم پر کچھ نئے گل بوٹے کھلائے گئے۔ آخر میں ”شعر الہند“ کے مصنف عبدالسلام ندوی نے دلی اور لکھنؤ کو نہ باقاعدہ اسکولوں کی حیثیت سے

پیش کر دیا۔ بعد کے مؤرخ اور ناقد اُن کی ہاں میں ہاں ملاتے گئے، اور اس طرح رائی کا پہاڑ بن گیا۔ وہ لسانی اور ادبی اتحاد جو دونوں شہروں کی رگوں اور شریانوں میں خونِ صالح کی طرح دوڑ رہا تھا بالکل ہی پس پشت پڑ گیا۔ اس لسانی اتحاد کا مزید ثبوت "دریائے لطافت" کی تحریروں اور دوسرے بہت سے تاریخی شواہد سے ملتا ہے۔ ادبی دستاویزوں میں "دریائے لطافت" تنہا نہیں ہے۔ اس احساسِ اتحاد روایت کے نشانات بعد میں بھی ملتے ہیں۔ مولانا حالی کے یہاں اس آواز کی بازگشت یوں سنائی دیتی ہے:

"ہندوستان میں جیسا کہ عموماً تسلیم کیا جاتا ہے صرف دو شہر ہیں جہاں کی اردو معتبر سمجھی جاتی ہے، دلی اور لکھنؤ۔ دلی کی زبان اس لئے ٹکسالی زبان سمجھی جاتی ہے کہ اردو کا حدوث اور نشو و نما اسی خطے میں ہوا ہے۔ لکھنؤ کو اس وجہ سے مستند مانا جاتا ہے کہ سلطنتِ مغلیہ کے زوال کی ابتدا سے شرفائے دلی کے بے شمار خاندان ایک مدت دراز تک لکھنؤ میں جا کر آباد ہوتے رہے اور ہمیشہ کے لئے وہیں رہ پڑے پس ہندوستان کے کسی شہر کو اہلِ دلی سے اس قدر میل جول کا موقع نہیں ملا جس قدر لکھنؤ کو ملا ہے۔ یہاں تک کہ دونوں شہروں کی زبان میں ایک خاص مماثلت پیدا ہو گئی ہے اور خاص الفاظ و محاورات کے سوا دونوں جگہوں کی بول چال اور لب و لہجہ میں کوئی معتد بہ فرق نہیں معلوم ہوتا۔"[1]

---

[1] شعر و شاعری یعنی مقدمہ دیوانِ حالی: ۵۰ (مطبع کریمی ۱۹۲۲ء)

حالی کے ایک اور ہم عصر بھی اس اتحاد اور بنیاد کو صحیح تسلیم کرتے ہیں ادب اردو کے مشہور مورخ اور نقاد محمد حسین آزاد، جن کی دہلویت تک وقعبہ سے بالاتر ہے، لکھنؤ اور دلّی کے مراکزِ ادب پر گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"ان سے پہلے جو صاحبِ کمال لکھنؤ میں تھے، وہ دلّی کے خانہ برباد تھے۔ وہ یا ان کی اولاد اس وقت تک دلّی کو اپنا وطن سمجھتے تھے۔ اور اہلِ لکھنؤ ان کی تقلید کو قابلِ فخر سمجھتے تھے، نہ کہ عیب۔ کیونکہ وہاں اب تک کوئی صاحبِ کمال اس درجے کا پیدا نہ ہوا تھا۔ اب وہ زمانہ آتا ہے (آبِ حیات کا پانچواں دور) کہ انھیں خود صاحبِ زبانی کا دعویٰ ہوگا اور زیبا ہوگا۔ اور جب ان کے اور دلّی کے محاورے میں اختلاف ہوگا تو اپنے محاورے کی فصاحت اور دلّی کی عدمِ فصاحت پر دلائل قائم کریں گے بلکہ انھیں کے بعض بعض نکتوں کو دلّی کے اہلِ انصاف تسلیم کریں گے۔ ان بزرگوں نے بہت قدیمی الفاظ بھی چھوڑ دیے جن کی کچھ تفصیل جو تھے دیباچے میں لکھی گئی اور اب جو زبان دلّی اور لکھنؤ میں بولی جاتی ہے وہ گویا انھیں کی زبان ہے۔"[1]

جب ہمارے نقادوں نے پہلے پہل لکھنؤ اور دلّی کے لہجے میں جزوی اختلافات کا احساس کیا اور اس اختلاف کے خدوخال نکالنے بیٹھے تو اس لسانی اختلاف پر زور دیا گیا۔ حالی نے اسے تفصیل سے لکھا:

---

[1] آبِ حیات: ۲۶۶ (نو لکشور پرنٹنگ ورکس، لاہور، ۱۹۰۷ء)

"شجاع الدولہ کے زمانے سے سعادت علی خاں کے وقت تک اردو کے تمام نامور شعرا کا جمگھٹا لکھنؤ ہی میں رہا، یہاں تک کہ میر، سودا سوز، جرأت، مصحفی اور انشاء وغیرہ آخر دم تک وہیں رہے اور وہیں مرے، مگر متاخرین کی غزل میں اِن کی طرز بیان کا اثر بہت کم پایا جاتا ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب دلی بگڑ چکی اور لکھنؤ سے زمانہ موافق ہوا اور دلی کے اکثر شریف خاندان، ایک آدھ کے سوا تمام شعرا لکھنؤ ہی میں جا رہے اور دولت و ثروت کے ساتھ علوم قدیمہ نے بھی ایک خاص حد تک ترقی کی، اس وقت نیچرل طور پر اہلِ لکھنؤ کو یہ ضرور خیال پیدا ہوا ہوگا کہ جس طرح دولت اور منطق و فلسفہ وغیرہ میں ہم کو فوقیت حاصل ہے۔ اسی طرح زبان اور لب و لہجہ میں بھی ہم دلی سے فائق ہیں۔ لیکن زبان میں فوقیت ثابت کرنے کے لئے ضرور تھا کہ اپنی اور دلی کی زبان میں کوئی امر مابہ الامتیاز پیدا کرتے۔ چونکہ منطق و فلسفہ و طب و علم کلام وغیرہ کی ممارست زیادہ تھی، خود طبیعتیں اس بات کی مقتضی ہوئیں کہ بول چال میں ہندی الفاظ رفتہ رفتہ ترک اور ان کی جگہ عربی الفاظ کثرت سے داخل ہونے لگے۔ یہاں تک کہ سیدھی سادی اردو امراء اور اہلِ علم کی سوسائٹی میں متروک ہی نہ ہوگئی بلکہ جیسا کہ ثقات سے سنا گیا ہے، معیوب اور بازاریوں کی گفتگو سمجھی جانے لگی اور یہی رنگ رفتہ رفتہ نظم و نثر پر بھی غالب آگیا۔ نظم میں جرأت اور ناسخ کے دیوان کا اور نثر میں "باغ و بہار" اور "فسانہ عجائب" کا مقابلہ کرنے سے اس کا کافی ثبوت ملتا ہے

باایں ہمہ انصاف یہ ہے کہ مرثیہ اور مثنوی میں خاص خاص شخصوں پر (جیسا کہ آگے بیان کیا جائے گا) زمانے کے اقتضا نے کچھ اثر نہ کیا۔ انھوں نے زبان کے اصلی جوہر کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا بلکہ اس کو بزرگوں کا تبرک سمجھ کر اس انقلاب کے زمانے میں نہایت احتیاط سے محفوظ رکھا۔"[۱]

یہ کہنا مشکل ہے کہ ان نتائج تک حالی اور آزاد کن دوسری تہذیبوں کی روشنی میں پہنچے لیکن "آبِ حیات" اور "مقدمہ شعر و شاعری" کے ان بیانات کے پیچھے "دریائے لطافت" کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ اس گفتگو کا خلاصہ یہ ہے کہ شروع میں دلّی اور لکھنؤ کا جو فرق ابھرا وہ صرف اصلاحِ زبان کے سلسلے میں تھا۔ لکھنؤ میں محاوروں کی تراش خراش، تذکیر و تانیث کے اختلاف، عبارت آرائی کے سلیقے، لفظوں کا در و بست بلکہ کھل لکھنؤ کا خفی اکتساب تھا، جس پر دلّی والے بھی رشک کرنے لگے اور انکی تاسی پر آمادہ ہو گئے۔ یہ لسانی اصلاحیں لکھنؤ میں دلّی والوں ہی نے شروع کیں۔ نئے لسانی رجحانات کی تشکیل میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینے والے، تھوڑی سی کتر بیونت کے بعد دلّی ہی کی روایات کو آگے بڑھا رہے تھے۔ بنیادی طور پر لکھنؤ سوسائٹی دہلی کی سوسائٹی سے زیادہ مختلف نہیں تھی۔ خاص کر ثقافتی سطح پر تو دلّی ہی کا ایک ٹکڑا تھی۔ چونکہ لکھنؤ میں آکر ان فن کاروں کو تھوڑی سی مہلت اور بے فکری حاصل ہو گئی اس لئے دوسرے فنون کی طرح انھوں نے شاعری کے دامن پر بھی کچھ گل کاریاں کر دیں۔ جتنے انحرافات اور جتنی جدتیں یہاں دیکھنے میں آئی ہیں وہ سب دہلوی روایات کی کوکھ سے پیدا ہوئی

[۱] شعر و شاعری یعنی مقدمہ دیوان حالی: ۱۲۶ - ۱۲۸

بخشیں۔ اور پھر ہم عصر دلی والوں نے انھیں قبول کر لیا۔ مصحفی ان لوگوں کو زباں داں بھی نہیں مانتے تھے۔ جنھوں نے دلی نہ دیکھی ہو۔ وہ اگر طرزِ ناسخ کو سراہیں تو ماننا چاہیئے کہ یہ اس دور کی عام ہوا تھی۔ چنانچہ مصحفی کا ایک دیوان ناسخ کے رنگ میں اور مصحفی کے اقرار اتباع کے ساتھ موجود ہے۔ غالب اردو شاعروں میں ناسخ کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ مومن کے یہاں بھی پہلے شاہ نصیر اور بعد میں ناسخ کے تصرفات ظاہر ہوتے ہیں[1]۔

آزاد اور حالی دلی کی ادبی فضا کے ساختہ پرداختہ تھے۔ دونوں اس دور سے قریب تر تھے۔ جب نام نہاد "لکھنؤ اسکول" کے وجود میں آنے کی بات کہی جاتی ہے۔ لیکن ان اہم ابتدائی نقادوں میں سے کسی کو بھی "اسکول" جیسی چیز کا احساس نہیں ہوتا۔ حالی نے اپنے مقدمے میں تدرے تفصیلی جائزہ لیا ہے لیکن شروع سے آخر تک ان کے بیان میں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت ہے۔ وہ لکھنؤ اور دلی کے مابین جزوی اختلاف بتاتے وقت بھی قدم قدم پر یہ وضاحت کرتے چلتے ہیں کہ لکھنؤ میں جو کچھ ہے وہ دلی سے آیا ہے اور لکھنؤ نے اسی میں کچھ ضمنی اضافے اور "حاشیہ آرائیاں" کی ہیں۔ حالی نے زبان کی اصلاح کے ساتھ ساتھ لکھنؤ کی اس خصوصیت کا بھی ذکر کیا ہے کہ وہاں رعایتِ لفظی کا خاص التزام تھا۔ لیکن انھوں نے یہ حقیقت بھی چھپائی نہیں ہے کہ فارسی شاعری کے مقابلے میں اردو شاعری اس آفت سے بہت محفوظ تھی[2]۔ جہاں سنگلاخ زمینوں میں

---

[1] - تنقیدیں : (طبع دوم) : ۲۴۵ - ۲۴۴ (اسرار کریمی پریس، الٰہ آباد ۱۹۶۴ء)

[2] - شعر و شاعری یعنی مقدمہ دیوانِ حالی : ۱۲۹

طبع آزمائی کا ذکر کیا ہے۔ ہاں یہ بھی تشریح کر دی ہے کہ یہ لکھنؤ اور دلّی دونوں ہی کی مشترک خصوصیت ہے[1]۔ انھوں نے صنعتِ الفاظ پر زور دینے کو بھی عام رجحان مانا ہے[2]۔

ظاہر ہے کہ ان بنیادوں پر دو الگ الگ اسکول بنائے نہیں جا سکتے۔ لسانی اصلاحیں خود دلّی والے پہلے کرتے رہے ہیں۔ حاتم کے یہاں متروکات کا سلسلہ صاف نمایاں ہے۔ ناسخ نے لکھنؤ میں زیادہ شدت برتی۔ ان کی دیکھا دیکھی لکھنؤ کے دوسرے شعرا بھی متروکات و مختارات اور محاورہ اور روزمرہ کے گورکھ دھندوں میں پھنس گئے۔ بعض قدمائے دلّی کی طرح پیچیدہ مضامین اور رعایت لفظی کی جانب بھی مائل ہوئے۔ لیکن ان کے خلاف آواز بھی لکھنؤ ہی سے اٹھی اور مطعون شاگردانِ بانیانِ "لکھنؤ" نے اٹھائی۔ آتش کے شاگرد صبا لکھنؤی ہی کو لے لیجئے۔

مضمون پیچدار ہیں مکروہ اے صبا اشعار ہر زمین میں ہے بے علاقہ فرض

اے صبا آپ رعایت نہ کریں لفظوں کی زر گل پا لیا گل چیں نے تو کیا مال ہوا

آتش ہی کے ایک دوسرے شاگرد آغا حجو شرف نے وہ متداول الفاظ بھی ترک کر دئے جن سے رندی، ہوسناکی، الحاد اور بے دینی کی بو آتی تھی۔ بظاہر یہ بھی لفظی اصلاح تھی لیکن اس کا اثر معانی پر بھی پڑا۔

اس الجھے ہوئے اور متضاد ماحول میں عبدالسلام ندوی نے اسکول سازی شروع کی۔ انھوں نے یقیناً سہل انگاری سے کام لیا۔ نہ

[1] شعر و شاعری یعنی مقدمہ دیوان حالی: ۱۵۰ [2] مقدمہ شعر و شاعری یعنی مقدمہ دیوان حالی: ۱۴۹ - ۱۴۸ د

تاریخی حقایق پر پوری نظر رکھی اور نہ دلی اور لکھنؤ کے پورے شعری سرمائے پر۔ نتیجہ ظاہر تھا۔ بہرحال، غالباً وہی سب سے پہلے ناقد ہیں جنھوں نے "شعرالہند" میں ایک مستقل باب اس عنوان کا قائم کیا :۔ " اردو کے دو مختلف اسکول ۔۔۔۔ دلی اور لکھنؤ"۔ چونکہ انھوں نے دو اسکولوں کی بنیاد ڈالی ہے اور ان کے حدود اربعہ مقرر کرنے کی کوشش کی ہے اس لئے انکے بیانات تفصیلی توجہ کے طالب ہیں۔ یہاں چند ضروری مفاہیم کا اعادہ ضروری ہے۔ عبدالسلام نے ان اسکولوں کا نقشہ کچھ یوں بنایا تھا۔

"لکھنؤ کی شاعری کا خاکہ اگرچہ مصحفی اور انشا ہی کے زمانے میں قائم ہو چکا تھا، تاہم ابتک شاعری کے دو مختلف اسکول قائم نہیں ہوئے تھے، لیکن ناسخ اور آتش نے اس رنگ کو زیادہ نمایاں کیا، اس لئے ان کے زمانے سے لکھنؤ اور دلی کے دو مختلف اسکول قائم ہو گئے جن کی خصوصیات باہم مختلف قرار پائیں [1]"

اس طرح دو شہروں کی نیم سیاسی اور نیم ثقافتی نوک جھونک جو بے فکری کی علامت تھی، ادبی اسکولوں کے سانچے میں ڈھل گئی۔

شہر اور شاعر

چونکہ ان اسکولوں کی بنیاد شہر ہیں، اس لئے ادبی خصوصیات کی جانچ سے پہلے یہ تعین بھی ضروری ہے کہ شہروں اور شاعروں کا علاقہ کتنا گہرا تھا۔ کون انکار کرے گا کہ آخری مغل بادشاہوں کے زمانے سے دلی

---

[1] شعرالہند : ۱ : ۲۰۴

میں جو افراتفری مچی ہوئی تھی اس کے باعث شعرا در بدر ہو رہے تھے۔ پہلے لوگ بیرونجات سے دہلی میں آتے کہ روزگار کا قرینہ نکلے۔ اب خود دہلی میں معاش کے وسائل مسدود ہو گئے تو یارانِ علم و فن اور پیشہ ور افراد تلاش معاش میں باہر نکلے اور شہر شہر کی ٹھوکریں کھاتے پھرے۔ اس دور کے اکثر شعرا کو کسی خاص شہر سے وابستہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ یہ بات چند مثالوں سے واضح ہو گی کہ شعرا کی دربدری مدتوں سے ایک روایت بن چکی تھی:

سراج الدین علی خاں آرزو اکتیس برس کے سن تک گوالیار میں رہ کر دلی آئے۔ تربیت و تعلیم سب گوالیار میں ہوئی۔ شروع سے شاعری کا ذوق تھا۔ گویا دلی میں تربیت یافتہ ادبی ذوق لے کر آئے تھے۔ اگرچہ یہ گوالیار میں پیدا ہوئے تھے لیکن ان کے دادا شیخ کمال الدین کا اصلی وطن اودھ (اجودھیا، ضلع فیض آباد) تھا۔ پھر آرزو ۳۵ برس دلی میں گزار کر فیض آباد آئے اور وہاں سے لکھنو اور وہیں انتقال کیا۔[1] قزلباش خاں امید جن کا اصلی نام میرزا محمد رضا ہے عنفوان جوانی میں ہمدان سے اصفہان آئے اور میرزا طاہر وحید سے اکتساب علوم کیا۔ عہدِ عالمگیری میں دلی آئے منصب پایا۔ بہادر شاہ اول کے عہد میں قزلباش خاں خطاب ملا۔ معز الدین بادشاہ کے عہد میں برہان پور میں مامور ہوئے۔ آصف جاہ کے زمانے میں اجازتِ حج لے کر حجاز کو گئے۔ واپسی پر حیدر آباد میں قیام کیا۔ ۱۱۵۰ھ میں آصف جاہ کے ہمراہ دلی آئے اور وہیں رہ پڑے۔ ۱۱۵۹ھ میں وہیں پیوند خاک ہوئے۔[2] غلام علی اظہر کے دادا تیمور شاہ کی معیت میں دلی آئے۔ اظہر وہیں پیدا ہوئے۔ جب وہاں کے حالات دگرگوں ہوئے تو

۱۔ حسرت افزا۔ ۱۱-۱۰ ۲۔ حسرت افزا ۱۷-۱۶

ممالک مشرقی کا رُخ کیا اور عظیم آباد میں سکونت پذیر ہوگئے[١]۔ آتش کی اصل نجفی تھی۔ ولادت بنگال میں ہوئی۔ وہاں سے دلّی گئے۔ تعلیم پرورش پرداخت شعر و شاعری، حتیٰ کہ استادی تک کی منزل دلّی ہی میں طے ہوئی۔ پھر مرنے کو لکھنؤ آگئے اور یہاں بھی کئی برس رہے[٢]۔ محمد نقیبہ درد مند دلّی میں پیدا ہوئے، وہاں سے نواب غلام حسین کے ہمراہ عظیم آباد آئے اور مدتوں رہے۔ نواب کے حالات نے پلٹا کھایا تو درد مند دلّی لوٹے۔ یہیں شادی کی۔ پھر کچھ دنوں بعد نواب کے قبیلوں کے ہمراہ مرشد آباد جاکر انتقال کیا[٣]۔ منشی آسارام ذوقی کا وطن غازی پور تھا، لیکن شعور سنبھالتے ہی عظیم آباد میں منشی کرنے لگے۔ آخر میں کلکتہ چلے گئے[٤]۔ رستم علی رستم الہ آباد کے رہنے والے تھے۔ دکن جاکر ایک راجہ کی ملازمت کرلی۔ پھر بنگال گئے۔ وہاں کے بعد غازی پور میں دیکھے گئے۔ سارے ہندوستان کی سیاحت کا عزم تھا[٥]۔ حمزہ علی رند دلّی کے رہنے والے تھے۔ تلاشِ روزگار میں بنگال گئے۔ مدتوں یہاں سپہگری میں مصروف رہے اور طریقِ رندانہ عاشقانہ اختیار کرکے سیاحت میں مصروف ہوئے[٦]۔ جعفر علی خاں راغب کی اصل پانی پت کی تھی۔ ١١٧٠ھ تک دلّی میں رہے۔ درّانی کے حملے کی خبر سے ترک سکونت کرکے عظیم آباد چلے گئے[٧]۔ شیخ محمد رفیع رفعت کا وطن الہ آباد تھا۔ مرشد آباد میں نشو و نما ہوئی۔ عالی جاہ ناظم بنگالہ کے زمانے میں عزت و ثروت سے

١۔ مسرت افزا ٢٢ ۔ ٥۔ مسرت افزا ٨٢
٢۔ ″ ″ ٤٦ ٦۔ ″ ″ ٨٠
٣۔ ″ ″ ٧٩ ٧۔ ″ ″ ٨٩
٤۔ ″ ″ ٥٢

رہے۔ عالی جاہی کی برہمی کے بعد عظیم آباد بھاگ آنا پڑا۔[۱] خواجہ عاصم خاں شعور دہلوی تھے۔ ان کے باپ نواب صادق علی خاں اور نواب میر محمد قاسم خاں کی معیت میں بنگال میں عزت سے رہے۔ طبقہ عالیجاہی کی برہمی کے بعد غازی پور چلے آئے۔ وہاں سے راجہ شتاب رائے نے عظیم آباد بلایا اور سرکار چپارن کا موضع ستھاری کو جاگیر میں دے دیا۔[۲] غلام حسین خاں دہلوی کے باپ امرائے محمد شاہی میں تھے۔ درانی کے حملے کے بعد فرخ آباد گئے۔ وہاں چند دن احمد خاں بنگش کے یہاں قیام کیا۔ صحبت ناموافق دیکھ کر بنگال گئے۔ وہاں بھی قدردانی نہ ہوئی تو ترک دنیا کے خیال سے واپس ہوئے۔ اور بنارس میں نواب منیر الدولہ کے ساتھ چند دن گزارے۔ بنارس ہی میں ترک دنیا کر کے رہ جانے کا خیال تھا۔ جب منیر الدولہ الہ آباد جانے لگے تو غلام حسین کو بھی ساتھ لے جانا چاہا لیکن انھوں نے انکار کر دیا۔ تب منیر الدولہ نے انھیں راجہ جیت سنگھ والی بنارس کے سپرد کر دیا۔[۳] میرزا محمد علی ندرت دلی سے فرخ آباد اور وہاں سے لکھنؤ آئے اور وہاں سے عظیم آباد چلے گئے۔[۴] سودا دلی میں پیدا ہوئے۔ پھر عماد الملک کے ہمراہ فرخ آباد گئے اور اس شہر میں رہ پڑے۔ وہاں سے سودا نے فیض آباد کے لئے رخت سفر باندھا اور پھر زندگی کے آخری سات سال لکھنؤ میں گزارے۔ میر حسن ابتدائے جوانی میں دلی سے نکلے۔ چند مہینے ڈیگ میں قیام کیا۔ وہاں سے مکن پور گئے۔ وہاں سے لکھنؤ آئے۔ یہاں سے فیض آباد لئے۔ سالار جنگ

۱۔ مسرت افزا ۹۲ ۲۔ مسرت افزا ۱۲۶-۱۲۵

۳۔ 〃 〃 ۱۱۶ ۴۔ 〃 〃 ۱۵۲

اور نوازش علی خاں کی نوازشوں سے لذت اندوز ہوئے۔ پھر آصف الدولہ کے زمانے میں اسی لکھنؤ میں جسے ٹھکرا چکے تھے آنا پڑا اور یہیں پیوند خاک ہوئے۔ میر قمر الدین منت دلّی میں پیدا ہوئے۔ ویرانی شاہجہاں آباد کے باعث ۱۱۹۱ھ میں لکھنؤ آئے۔ یہاں مسٹر جانسن کی سرکار سے توسل پیدا کر کے انھیں کے ہمراہ کلکتہ چلے گئے۔ ایک مدت کے بعد مہاراجہ ٹکیت رائے کے رفیق ہو کر پھر لکھنؤ میں رہنے لگے۔ یہاں سے مہاراجہ ٹکیت رائے کے ایک مقدمے میں پیروی کی غرض سے کلکتہ گئے اور وہیں اللہ کو پیارے ہو گئے۔[۱] سید محمد میر سوز کا مولد دلّی یا شاہجہاں پور تھا۔ بہرحال بچپن سے دلّی ہی میں رہے، پلے اور بڑھے۔ شاہ عالم کے زمانے میں جب دلّی پر تباہی آئی تو یہ بھی دلّی چھوڑ کر فرخ آباد گئے۔ چند روز ٹانڈہ میں بھی رہے۔ لکھنؤ آئے تو یہاں سے بھی کچھ دنوں کیلئے مرشد آباد گئے۔ اور آخر میں لکھنؤ کی خاک یہیں کھینچ لائی۔[۲] میر تقی میرؔ آگرہ میں پیدا ہوئے۔ باپ کے انتقال کے بعد دلّی آئے۔ حملۂ نادری کے بعد یہ پھر آگرہ کو واپس گئے لیکن جلد ہی دلّی لوٹ آئے۔ پھر دلّی کی عام لوٹ مار میں یہ ایک بار کمبھیر پہنچ کر سورج مل اور بہادر سنگھ کی پناہ ڈھونڈھنے پر مجبور ہوئے۔ آخر وہاں بھی چین نہ ملا تو دلّی لوٹ آئے۔ ۱۱۹۷ھ میں پھر لکھنؤ کے خیال سے ہمیشہ کے لئے دلّی چھوڑ دی اور یہیں ۱۲۲۵ھ میں ابدی نیند سو گئے۔[۳] مصحفی امروہہ کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے۔ عنفوانِ شباب میں دلّی آ گئے۔ جوانی کے عالم ہی میں دلّی سے نکلے اور پہلے آنولہ پہنچے یہاں

---

[۱] گلشن ہند: لطف: ۱۷۱ [۲] لکھنؤ کا دبستان شاعری ۱۴۶-۱۴۰

[۳] لکھنؤ کا دبستانِ شاعری: ۱۳۶ - ۱۲۵

چند برس قیام کر کے لکھنؤ چلے آئے۔ ایک سال کے بعد دلی واپس گئے۔ لیکن
دلی میں کیا دھرا تھا؟ ارباب علم و فن وہاں سے پورب کو جا رہے تھے۔
چنانچہ یہ پھر لکھنؤ آئے تو یہیں رہ پڑے[1]۔ سعادت یار خاں رنگین کی اصل
تورانی تھی۔ ان کے والد نادر شاہی فوج کے ساتھ ہندوستان آئے۔ رنگین
کی ولادت سرہند میں ہوئی۔ بچپن اور جوانی دلی میں گزاری۔ ۱۲۰۲ھ کے بعد
بھرت پور چلے گئے۔ ۱۲۰۴ھ میں بعمر ۳۰ سال لکھنؤ پہنچے وہاں شہزادہ
سلیمان شکوہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔ لکھنؤ میں بمشکل نو برس گزارے اور
پھر وہاں سے نکلے تو مرشد آباد، ڈھاکہ اور بنگال کے دوسرے علاقوں میں
گھومتے پھرے۔ آخر میں والئ گوالیار کے ملازم ہو گئے اور ایک بڑے علاقے
کی سندپائی۔ یہاں کئی برس عیش و آرام سے گزارے۔ پھر وہاں سے نکلے تو مرشد آباد،
ڈھاکہ اور بنگال کے دوسرے علاقوں میں گھومتے پھرے۔ آخر میں والئ گوالیار
کے ملازم ہو گئے اور ایک بڑے علاقے کی سندپائی۔ یہاں کئی برس عیش و آرام
سے گزارے۔ پھر وہاں سے کلکتہ گئے۔ وہاں سے گھومتے گھماتے باندہ پہنچے۔
اور وہیں ۱۲۵۱ھ میں پیام اجل آ پہنچا[2]۔ ان حالات میں کسی شاعر کو کسی ایک
شہر سے وابستہ کر دینا، ایک غیر منطقی طریق کار ہے۔ اس سے بھی زیادہ غیر منطقی
طریقہ ہوگا ان کی بنا پر کوئی اسکول قائم کرنا۔

یہ سچ ہے کہ ناسخ اور آتش زیادہ تر لکھنؤ ہی میں رہے، لیکن خود ناسخ کو
بچپن سے لکھنؤ میں بیٹھنا کم نصیب ہوا۔ شیخ کے والد لاہوری تھے۔ شیخ خود
فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ لکھنؤ میں تعلیم پائی۔ نصیر الدین حیدر کے دور حکومت
میں یہ لکھنؤ سے کانپور اور وہاں سے الہ آباد گئے۔ اسی زمانے میں بنارس

---

[1] لکھنؤ کا دبستان شاعری: ۲۰۱ - ۱۹۱ [2] لکھنؤ کا دبستان شاعری: ۳۰۲ - ۲۹۶

اور عظیم آباد کا بھی سفر کیا۔ جن حکیم مہدی کے برسرِ اقتدار آنے پر لکھنؤ سے گئے تھے جب وہ دوبارہ مغلوب ہوئے تو یہ لکھنؤ واپس آ گئے لیکن ۱۲۵۳ھ میں حکیم مہدی پھر قلم دانِ وزارت کے مالک ہوئے اور ناسخ پھر لکھنؤ سے نکل کر دائرۂ شاہ اجمل میں مقیم ہوئے۔ کچھ دنوں بعد حکیم مہدی کا انتقال ہو گیا اور انھیں لکھنؤ پلٹ کر آنا نصیب ہوا۔ لیکن اس کے بعد زیادہ دن نہ جیے۔

غور سے دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ دلی میں لوگ آگرہ اور گوالیار وغیرہ سے برابر آتے رہتے تھے اور پھر دلی میں معاش کے اسباب کی کمی پا کر دوسرے شہروں میں چلے جاتے تھے۔ ان میں سے بیشتر کسی ایک خاص شہر سے وابستہ نہیں کیے جا سکتے۔ ابو اللیث صدیقی نے رنگین کو (جو کئی برس لکھنؤ میں رہے اور یہاں بھی دہلوی شہزادے سلیمان شکوہ کے دربار سے وابستہ رہے) لکھنوی دبستان کا شاعر مان لیا لیکن میر کو جنھوں نے اپنی زندگی کے تقریباً آخری تیس سال لکھنؤ میں گذارے، سبھی دہلوی دبستان کا گل سرسبد مانتے ہیں دربدری کے اس دور میں کسی ایک شاعر کو بھی ایک مخصوص شہر سے وابستہ کرنا بہت آسان نہیں ہے، شہر کے شہر کی بات تو الگ رہی۔ اس لئے دو شہروں کی سیاسی نوک جھونک کے طفیل میں چند ضمنی انحرافات کو ادبی اسکولوں کی بنیاد بنا لینا شہروں کے قیام کی بنیاد پر شاعری کے دبستانوں کی تشکیل کر لینا خطرے سے خالی نہیں ہے۔ پھر بھی مسافرانِ راہ تحقیق و تنقید نے یہ خطرے مول لئے ہیں۔ افسوس اس کا ہے کہ

لہ لکھنؤ کا دبستان شاعری: ۲۷۶ - ۲۶۸

ان کے مفروضات اتنے دنوں سے بے روک ٹوک سکہ رائج الوقت بنے ہوئے ہیں، کہ عام قاری کو یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ یہ حقایق نہیں بلکہ مفروضات ہیں۔ اس لئے ہم ذرا تفصیل سے ان کے تاریخی پس منظر کا جائزہ لیں گے۔

مرکز لکھنؤ

گذشتہ صفحات میں اس حقیقت کی ایک جھلک دکھائی گئی ہے کہ ادبی رجحانات کی تبدیلی بڑی آہستہ خرامی کے ساتھ ہوتی رہی ہے۔ ایک ہی وقت میں مختلف دھارے، مختلف سمتوں میں بہتے رہے ہیں۔ چونکہ زمین ہموار اور سیلاب مفقود تھا، اس لئے ان دھاروں میں تیزی نہیں تھی۔ تنکے بہائے جا سکتے تھے، لیکن پوری بستیاں نہیں بہائی جا سکتی تھیں۔ صوبوں کی خودمختاری بھی صرف سیاسی معنوں میں اہم تبدیلی تھی، زبردست انقلاب نہیں تھی۔ مرکز کمزور ہوا تو صوبوں نے رفتہ رفتہ مرکز سے آزادی حاصل کر لی۔ مرکز میں اقتصادی زبوں حالی ہوئی تو تلاش معاش میں قافلے صوبوں کی طرف نکل پڑے۔ یہ چھوٹے چھوٹے دربار اصلی اور حقیقی شان و شکوہ سے عاری تھے۔ بس نمائشی شان و شوکت میں زوال پذیر دلی دربار کا مقابلہ کر سکتے تھے اور کرتے تھے اس مقابلے کا سامان اُجڑی ہوئی دلی سے ملتا تھا۔ اودھ میں خودمختاری کا رجحان برہان الملک سعادت خاں کے زمانے سے شروع ہوا۔ اسی خودمختاری کے رجحان کو لکھنوی دبستان کا آغاز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کیونکہ جس لکھنوی عیش و عشرت کا نقشہ علی العموم کھینچا جاتا ہے

وہ ابتدائی دور ہی میں زیادہ نمایاں ہے۔ تاریخی تجزیہ اس لئے مشکل ہے کہ جن لوگوں نے یہ اسکول بنائے ہیں وہ خود ان الجھنوں میں گرفتار ہونا نہیں چاہتے۔

عام طور سے لکھنؤ کی خود مختاری سے لکھنؤ اسکول کے ڈانڈے ملا دئے جاتے ہیں۔ برہان الملک سعادت خاں ۱۱۳۴ھ / ۱۷۲۳ء میں اودھ کے صوبہ دار مقرر ہوئے۔ ان کے زمانے میں دلی کا کوئی اردو شاعر "دلی کی گلیاں چھوڑ کر" لکھنؤ نہیں آیا۔ صفدر جنگ (وفات ۱۱۶۷ھ / ۱۷۵۴ء) کے زمانۂ صوبہ داری تک کم و بیش یہی حالت رہی۔ لیکن حملۂ نادری کے بعد یہ صورت ضرور ہوئی کہ دلی والوں کو دلی میں زر و مال ہی نہیں عزت و آبرو بھی خطرے میں نظر آنے لگی۔ چنانچہ شعر شاعر شعرا اور ادبا کے چھوٹے چھوٹے قافلے دلی سے نکلنے لگے۔ اور مختلف سمتوں میں بکھرنے لگے۔ حیدر آباد، مرشد آباد اور عظیم آباد دور تھے۔ لیکن محفوظ تر تھے، کچھ لوگ ان دور دراز مقامات کی طرف بھی گئے لیکن زیادہ تر دلی کے آس پاس ہی رہنا چاہتے تھے۔ ان لوگوں کے لئے فرخ آباد سب سے آسان پناہ گاہ۔ دلی سے قریب بھی۔ جانے والے سوچتے تھے کہ جب حالات ساعد ہوں گے تو دلی میں واپس آجائیں گے کچھ لوگ بریلی بھی چلے جاتے تھے۔ ان سفر کرنے والوں میں وہ لوگ بھی تھے جو سیاسی ریشہ دوانیوں میں کسی ایک گروہ سے وابستہ ہو جاتے تھے۔ جب اس گروہ کا تختہ پلٹتا تھا تو یہ بھی وہاں سے چل پڑتے۔ ان مہاجرین میں بہت سے ایسے بھی تھے جو دربدر ہو جاتے۔ فرخ آباد میں کام نہ بنتا تو اودھ، وہاں قسمت یاوری نہ کرتی تو عظیم آباد یا مرشد آباد اور وہاں سے

بھی ٹھکرائے جاتے تو حیدر آباد چلے جاتے۔ اس زمانے میں سفر آسان نہیں تھے۔ صعوبات سفر کے علاوہ، راستے میں کئی کئی دن اور ہفتے لگ جاتے تھے اور اگر پیادہ بھی کاروانوں کے ساتھ چلتے تو گانٹھ میں روپیوں کا ہونا لازمی تھا۔ جن کے پاس یہ سامان نہ ہوتا، وہ کہاں جاتے۔ جانے کے پہلے اس کا پتہ لگا لیتے کہ جہاں جا رہے ہیں وہاں جان پہچان کا دہلوی موجود ہے یا نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سعادت خاں کے زمانے میں کم ہی لوگ ان کے ساتھ گئے۔ صفدر جنگ دلی کے قلم دانِ وزارت کے بھی مالک تھے اس لئے ان کا کافی وقت دلی میں گزرتا تھا اور وہیں آسودۂ خاک بھی ہوئے۔ اس لئے ان کے زمانے تک دلی والے کسی بڑی تعداد میں، یعنی موج در موج لکھنؤ نہیں گئے۔

۱۱۶۷ھ / ۱۷۵۴ء میں شجاع الدولہ مسند نشین ہوئے۔ اس وقت احمد شاہ کا دور ختم تھا - دلی اور زیادہ تیزی سے انحطاط کی جانب مائل تھی۔ حالات روز بروز ناگفتہ بہ ہوتے جا رہے تھے - اسی زمانے میں دلی سے شرفا، شعرا اور پیشہ ور نسبتہً بڑی تعداد میں دلی چھوڑ کر اودھ پہنچے۔ ان میں اردو اور فارسی کے اہم شاعر اور ادیب بھی تھے۔ یہ سلسلہ آصف الدولہ (۱۲۱۲ھ/۱۱۸۸ھ / ۱۷۹۷ء-۱۷۷۴ء) اور سعادت علی خاں (۱۲۲۹ھ - ۱۲۰۲ھ/۱۸۱۴ء - ۱۷۹۸ء) کے زمانۂ حکومت میں بھی قائم رہا۔

دلی کے مہاجر شعرا کی فہرست کافی طویل ہے۔ یہاں صرف مثال کے طور پر چند دہلوی اصل کے شاعروں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ ان میں خان

آرزو، فغاں، سودا، میر سوز، حسرت، حیران، خواجہ حسن، فاخر مکین، میر حسن، میر ضاحک، مصدر، انشا، منت، ضیا، جرأت، مصحفی، مجنون، احسن، افسوس، تپا، تسلی، جعفر، حکیم، حقیقت، رقت، رعنا، رحم، زار، زیبا، سکندر، سلیمان، میر کلو شاعر، سروری، سامان، سبقت، شگفتہ، صفا، صادق، طپش، عیاش، قتیل، کمال، کرامت، ناصر، مذنب، مضطر، منوفی، محتسب، مروت، عرشی، موزوں، نثار، تخفیع، تنبر، گمان، مرزا بچھو ندوی، شاہ نصیح، لچھمن پاکباز، محسن، مخلص، مشتاق، واقف، ہدایت وغیرہ شامل تھے۔ ان کی بہت بڑی اکثریت لکھنؤ ہی میں رہ پڑی۔ بہت تھوڑے سے ادھر ادھر گئے۔ اس کی طرح دو ایک صرف دید و تنقید کے لئے آئے اور دلی واپس چلے گئے۔ لکھنوی مرکز (لکھنوی اسکول نہیں) کی بنا انھیں دلی والوں نے ڈالی۔ غالب لکھنؤ سے جدا رہے اور شاعر بعد میں اٹھے وہ انھیں کے ساختہ پرداختہ تھے۔ یہ سارا مہاجر مجمع کسی طرح بھی "لکھنؤ اسکول" کہے جانے کا مستحق نہیں ہے۔ یہ تو وہی بساط ہے جو دلی میں تہ کرکے فیض آباد اور لکھنؤ میں پھر سے بچھائی گئی۔ اس گروہ کے شاعر انھیں رجحانات و روایات میں رچے بسے تھے، جسے دلی نے پروان چڑھایا تھا۔

لکھنوی ماحول

جب لکھنؤ میں شاعری کی یہ دہلوی محفل سجائی گئی تو دلی میں

شاہ عالم[1] کا زمانہ تھا۔ محمد شاہ اور احمد شاہ کی رنگینیوں اور بدعنوانیوں کا زمانہ ختم ہو چکا تھا، لیکن قلعۂ معلیٰ کی بادشاہی میں کھوکھلی عیاشی اور نمائش اب بھی لازمی عنصر کی طرح موجود تھی۔ مغلیہ اقتدار کا سورج ہمیشہ کے لئے غروب ہو چکا تھا، لیکن غفلت کے مارے شفق کی روشنی اور روز روشن کی تابانی کا فرق محسوس نہیں کر رہے تھے۔ ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء سے شاہ عالم اور اس کے جانشین انگریزوں کے پنشن خوار ہو کر قلعہ معلیٰ میں بادشاہی کے خواب دیکھتے تھے مگر دلی پر دراصل قبضہ انگریزوں کا تھا۔ اس مجبور بادشاہت سے سرپرستی کی امیدیں ختم ہو چکی تھیں۔ اس میں ثقافتی قیادت کی سکت نہیں تھی۔ سیاسی اور معاشی پستی اور زبوں حالی شعری انحطاط اور ابتذال کا روپ دھارن کرتی گئی۔ اکثریت مصحفی، انشا، رازؔ، ممنونؔ، ممتازؔ، کلیمؔ، فراقؔ، عشقؔ، عظیمؔ، عارفؔ، صادقؔ، سجادؔ، بیانؔ، بیتابؔ، بیدارؔ، نصیرؔ، سرورؔ، احسانؔ، قاسمؔ اور شوقؔ کی طرح کے شاعروں پر مشتمل تھی۔ مظہر (وفات ۱۱۹۴ھ) نے اردو میں شعر گوئی ہی ترک کر دی تھی۔ سودا (وفات ۱۱۹۵ھ) دردؔ (وفات ۱۱۹۹ھ) اور میرؔ (وفات ۱۲۲۵) مستثنیات میں تھے اور ان کا دور بھی پہلے ہی گزر چکا تھا۔ شاہ عالم کا آخری زمانہ ناسخ و آتش کی شاعری کا عنفوان تھا۔ ناسخ و آتش کے انتقال کے وقت بہادر شاہ ثانی تخت نشین ہو چکے تھے۔ اس لئے ناسخ و آتش کے زمانے کی دلی کا ماحول مظہر، درد، سودا اور میر کی دلی کے ماحول سے مختلف تھا اور ان دونوں کا موازنہ بے سود ہوگا۔ اسی طرح انشا کا

---

[1] شاہ عالم (تخت نشینی ۱۷۵۹ء/۱۱۷۳ھ؛ وفات ۱۸۰۶ء/۱۲۲۱ھ)

لکھنؤ، ناسخ و آتش و انیس کے لکھنؤ سے بھی مختلف ہے۔

قدیم دلّی والوں میں آرزو، سوزا، میر، مصحفی، انشا، سوز، جرأت سب لکھنؤ چلے آئے اور وہیں پیوند خاک ہوئے اس لئے جب تک ان کے تمام اشعار کے زمانۂ تصنیف کا تعین نہ ہو جائے یہ بتانا مشکل ہے کہ ان کے یہاں، کون سے رجحانات خاص لکھنؤ میں نمایاں ہوئے۔ اب رہے ناسخ اور آتش تو وہ ان شعرا کے ادبی اثرات کی راست زد میں تھے دلّی کے ننانوے فی صدی شاعر جہاں جہاں گئے اپنے ساتھ وہی زوال آمادہ رجحان لے گئے جن میں وہ رچے بسے تھے۔ لکھنؤ اور دلّی ہی کیا سبھی جگہ ایک ہی آواز سنائی دیتی تھی۔

ناسخ کی ولادت غالباً ۱۱۸۰ھ/ ۷۲-۱۷۷۱ء میں اور آتش کی ۱۱۹۲ھ ۱۷۷۰ء میں ہوئی۔ ناسخ نے ۱۲۵۴ھ / ۱۸۳۸ء میں وفات پائی۔ آتش نو برس اور جیئے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب دلّی میں شاہ عالم اور اکبر شاہ ثانی کا دور تھا۔ اور لکھنؤ میں سعادت علی خاں، غازی الدین حیدر بادشاہ اور نصیر الدین حیدر شاہ کا۔ آتش نے محمد علی شاہ اور امجد علی شاہ کا زمانہ اور دیکھا۔ سیاست کے اُتار چڑھاؤ کی وجہ سے ناسخ دربدر مارے پھرے اور آتش نے سپہ گری کا سہارا لیا۔ ان کے رجحانات میں عیش پرستیاں اور رنگ رلیاں کہاں تھیں جن کو بعض رجحانات کا سرچشمہ بتایا جاتا ہے پھر یہ دونوں اپنی ذاتی زندگیوں میں متقی اور پرہیزگار تھے۔ محمد علی شاہ اور امجد علی شاہ کے زمانوں میں مذہبیت اور احتساب کا دور دورہ تھا۔ یہ صورت حال دلّی سے مختلف تھی۔ اس سے آنکھیں موڑ کے شجاع الدولہ کے عہد میں کسی ڈیرے دار طوائف کا ذکر کر کے ناسخ و آتش کے ماحول کا اندازہ

نہیں لگایا جا سکتا۔"

ناسخ و آتش نے تو پھر بھی چراغ سحری کا بھڑکنا دیکھا، لیکن شاگردانِ ناسخ و آتش کو صرف اودھ کے انحطاط اور بربادی ہی کا نظارہ دیکھنا نصیب ہوا۔ انھوں نے نہ دورِ عروج دیکھا نہ عیش وسرمستی کی فراوانی خوش حالی بھی بگڑ دکھا دے گی۔ یہاں دلی کی افراتفری کے مقابلے میں نسبتہً سکون ضرور تھا لیکن وہ پُراطمینان اور وہ ذرس ٹھہراؤ نہیں تھا جس میں کوئی نیا اسکول اُبھرتا۔ شاہ عالم کے زمانے تک کی دلی میں آئے دن لوٹ مار ہوا کرتی تھی۔ سکون و اطمینان تو کیا ملتا جان و مال۔ عزت کچھ بھی محفوظ نہیں تھا۔ اس کے برعکس لکھنؤ اور اس کے گرد و نواح میں سکون تھا۔ اسی سکون کا سہارا لینے کے لئے بہت سے شعرا دلی سے بھاگ نکلے اور ان میں زیادہ تر لکھنؤ میں آ بسے۔

شاہ عالم کے آخری دور میں دلی پر انگریزوں کا قبضہ ہوگیا اور اس کے بعد عام بدامنی کم ہوتی گئی۔ اس زمانے میں کوئی بڑی اتھل پتھل نہیں ہوئی لیکن پچھلی ہنگامہ آرائیوں کا اثر اقتصادی اور سماجی زندگی پر پڑا تھا۔ اقتصادی زبوں حالی عام ہوگئی تھی۔ امیر، سپاہی، تاجر، اہلِ حرفہ، کاشتکار، زمیندار، اہلِ قلم، سبھی پریشان تھے۔ دربار اور بھی تباہ حال اور ایک مختصر سی پنشن پر گزارا کرنے پر مجبور تھا۔ دربار کی تباہ حالی سے وابستگانِ دربار کا متاثر ہونا فطری تھا۔ اس پر مستزاد تھیں بادشاہ گردی کی درباری سازشیں، سیاسی ریشہ دوانی اور برطانوی دراز دستی۔

لکھنؤ میں طوائف الملوکی نہیں تھی، لیکن سازشیں اور ریشہ دوانیاں وہاں بھی کم نہیں تھیں۔ اقتصادی حالت قدرے بہتر تھی لیکن یہاں

دودھ اور شہد کی ندیاں نہیں بہ رہی تھیں خزانے خالی ہوتے جا رہے تھے ظاہر داری اور غفلت شعاری عام تھی اور اس غفلت کا سب سے زیادہ اثر اس طبقے پر تھا جس کے سر سیاسی قیادت کی ذمّہ داری تھی۔

عیش و عشرت، شراب و شاہد کی فضا بھی دلّی سے کم نہیں تھی بلکہ کچھ زیادہ ہی رہی ہوگی۔ بدقسمتی سے دلّی میں علما اور قضاۃ کا احتسابی رسوخ کم ہوگیا تھا۔ مقابلتہً لکھنؤ کے مجتہدین شیعہ اور علمائے فرنگی محل کو سماجی اور سیاسی اقتدار زیادہ حاصل تھا۔ لکھنؤ، خیرآباد، کاکوری، ردولی، بہرائچ سندیلہ، دیوہ، سلون وغیرہ تصوّف کے بڑے بڑے مراکز اوامر و نواہی کی تبلیغ میں مصروف تھے۔ عوام کی اخلاقی حالت درست تھی۔ رنگ رلیاں امرا تک محدود تھیں، اس طبقے میں بھی صالح و عابد خاصی تعداد میں ملتے تھے۔

کھیل تماشے اور رقص و سرود سے لے کر گناہانِ کبیرہ تک کا سامان، دلّی ہی کی طرح، لکھنؤ میں بھی موجود تھا۔ لیکن یہ تصویر کا ایک ہی رُخ تھا دونوں جگہ فقر و غنا کا دم بھرنے والے، لذّتِ دنیا سے گریز اور تصوّف سے شغف رکھنے والے اعمالِ خیر میں مصروف تھے۔ مذہبی رجحانات دونوں جگہ قوی تھے۔ فرق یہ تھا کہ لکھنؤ میں تشیّع کا زور تھا اور دلّی میں تصوّف کا، لیکن نہ دلّی میں تشیّع ناپید تھا اور نہ لکھنؤ میں تصوّف۔ آتش خود درویش منش تھے اور ناسخ بھی، اپنی شیعیت کے باوجود، بار بار الٰہ آباد جا کر وہاں تصوّف کے سب سے بڑے مرکز دائرۂ شاہ اجمل میں پناہ ڈھونڈتے تھے۔ دو شہروں میں درجات کا فرق تھا لیکن بنیادی طور سے بڑھتی ہوئی سامراجی اور نو آبادیاتی طاقت ہر شعبۂ زندگی پر کچھ اس

طرح سے جاری ہو گئی تھی کہ پرانا مغل جاگیرداری نظام تاب مقاومت عزم و حوصلہ تدبیر بلکہ ایک انقلاب عظیم کے بڑھتے ہوئے خطرے کے احساس سے بھی تقریباً عاری تھا

نمایش، اسراف اور بے فکری، بے عملی سے پیدا ہوتی ہیں۔ سیاسی طاقت سے عاری ہونے کے بعد، امراء اور غربا کے طبقوں میں بے عملی کے سوا اور کچھ باقی نہیں رہ گیا تھا۔ اس ماحول میں آداب مجلس اور ظاہری تکلفات کو فروغ ہوا۔ بے کار وقت کو پُر کرنے کے لئے داستان سرائی، مثنوی خوانی، مرثیہ خوانی، طویل مشاعرے، مقاصدے، سالمے وغیرہ کی بنیاد پڑی۔ یہ سلسلہ بھی دلی سے لکھنؤ تک پھیلا ہوا تھا اور یہاں بھی لکھنؤ نسبتۃً آگے آگے تھا، یہاں تک کہ اصلی منبع یعنی دلی کو پیچھے چھوڑ گیا۔

ادبی رجحانات کے سلسلے میں ہمارے قدیم ناقدین نے دربار سرکار کا ذکر بار بار کیا ہے اور النّاسُ عَلیٰ دِینِ مُلُوکِہِم (لوگ اپنے بادشاہوں کا دین اپناتے رہیں) کا مقولہ دہرایا جاتا ہے۔ لیکن اس میں بھی شرط یہ ہے کہ بادشاہ واقعی بادشاہ ہو اور حقیقی اقتدار کا مالک ہو۔ دلی اور لکھنؤ دونوں ہی جگہوں پر اصلی تسلط انگریزوں کا تھا اور بادشاہ برائے نام رہ گیا تھا۔ یہ عوام پر زیادہ اثر نہیں ڈال سکتے تھے۔ پھر بھی شہری زندگی میں قلعۂ معلی اور قیصر باغ ہی کی تاسی کو شایان امارت و ثقافت سمجھا جاتا تھا۔ لیکن تاسی کرنے والے آخری مغل بادشاہوں اور اودھ کے نوابوں کو اس نگاہ سے کیسے دیکھ سکتے تھے جس نگاہ سے اودھ میں شجاع الدولہ دیکھے گئے تھے اور دلی میں شاہ عالم کے پیشرو۔ مرزا جان جاناں مظہر اور خواجہ میر درد بادشاہوں کو خاطر میں نہیں لائے اور درباری شاعرانہ

وظیفہ خوار ہونے کے باوجود غالب نے خود بادشاہ سے کہنے کی جرأت کی کہ:-

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

اُدھر لکھنؤ میں انیسؔ نے بادشاہ دنیوی کی مدح سرائی میں زبان کھولنے کو عیب سمجھا اور بادشاہ کے سامنے ہی للکار کر پڑھا:

غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہو کر مجرئی اپنی ہوا کھوؤں سلیمان ہو کر

اسی دور میں آتشؔ نے یوں اظہار حقیقت کیا۔

چھوڑ کر ہم نے امیری کی فقیری اختیار بوریے پر بیٹھے ہیں قالیں کو ٹھوکر مار کے

ناسخ بھی حلقہ بگوشوں میں شامل نہیں ہوئے۔ اس لئے اس قسم کے منفرد بننے بے سوچ خیال آرائی کے سوا کچھ اور نہیں کہ محمد علی شاہ، امجد علی شاہ یا واجد علی شاہ کے دور میں شجاع الدولہ کے سلیقہ رویے کا اثر لکھنوی شاعری کے کسی گوشے یا تمام گوشوں پر پڑ رہا تھا۔ دہلوی اور لکھنوی سماج دونوں ہی جگہ یہ بھی دیکھنے میں آتا ہے کہ مدرسہ و خانقاہ، شریعت کدہ اور مراکز علم و فن کا اثر درباری اثر سے کم نہیں تھا۔

لکھنؤ میں علمائے فرنگی محل اور علمائے شیعہ کی علمی سرگرمیوں کی وجہ سے علوم نقلی کے مقابلے میں علوم عقلی کا زور زیادہ ہو گیا۔ یہاں کی علمی سرگرمیوں کا اثر دلی تک پہنچا۔ اس طرح دونوں ہی جگہ (مگر لکھنؤ میں کچھ زیادہ) وہ خصوصیات اُبھرے جن کے لئے خانقاہی اور علمی طبقے کا قبول کرلینا معیار بلندی تھا۔ یہ طبقے علی العموم تغیر دشمن اور ماضی پرست ہوتے ہیں۔ دور عروج میں یہی علمی طبقہ جدت کی راہیں دکھاتا ہے لیکن دور زوال میں یہ مسلمہ راستوں سے سر مو تجاوز کرنا نہیں چاہتا۔ اس لئے جب شعر و ادب مدرسے تک پہنچ

گیا تو لکھنؤ اور دلی دونوں رہی جگہ دربار سے زیادہ علمی طبقوں میں پذیرائی معیارِ شعر و ادب بن گئی۔

دنیائے شعر و ادب نے اس دور میں نہ ہی خوبیاں زیادہ پسند کیں جو زوبا۔ بالخصوص متوسطین کی پسندیدہ تھیں۔ تصانیف رنگین کا اطلاق اور تمثیلی رنگ پورے ماحول پر چھا گیا۔ صنعت گری، مضمون آفرینی، مراعات النظیر اور سراپا نگاری وغیرہ کی طرف جھکاؤ، طویل زاعات سخن، بالخصوص مذہبی اور تاریخی ادب کی پذیرائی اور نثر کا عروج سب اسی کے خواص ہیں۔ لکھنؤ زیادہ متحرک مرکز تھا۔ یہاں شاعروں کی تعداد اور ان کے کلام کا حجم بھی زیادہ تھا اس لئے یہ باتیں لکھنؤ میں زیادہ نمایاں نظر آتی ہیں، ورنہ یہ سب رجحانات لکھنؤ اور دلی ہی میں نہیں بلکہ سارے ہندوستان میں عام تھے۔

لکھنؤ میں کچھ ہیئت کے تجربے بھی کئے گئے۔ تجربے بنیادی تو نہیں تھے لیکن ایسے تجربے ضرور تھے جن سے ادب اردو کو نئی وسعت کا احساس ہوا اور جیسے جیسے حالات مزید تبدیلیوں کے لئے مساعد ہوتے گئے، لوگ انھیں سمتوں میں بڑھتے رہے۔ ہیئت کے ضمنی تجربے لباس طرزِ عمارت، سامانِ آرائش، آدابِ مجلس وغیرہ کے سلسلے میں بھی ہوئے۔ رقص و سرود اور دوسرے فنونِ لطیفہ کے سلسلے میں بھی کئے گئے۔ ان میں سے بہتوں کو قبولِ عام ملا اور ہندوستان کے ہر گوشے میں اس سے وابستگی کا اظہار کیا گیا۔ لٹی ہوئی دلی میں نئے تجربوں کی صلاحیت نہیں تھی، لیکن دلی قدیم اقدار کی وارث حقیقی بن کر جدت کی حدیں متعین کرتی رہی۔ اب لکھنؤ سے اٹھتی ہوئی رو، دلی کے پرسکون ساحلوں سے ٹکرا کر، اخذ و ترک کے طوفان میں ٹھہراؤ کی کیفیت پاتی تھی۔

بہر حال، لکھنؤ کا ماحول نئے تجربوں کے لئے آمادہ تھا۔ ادب اور اس میں ہیئت کے جو بہت سے تجربے ہوئے ان سب میں ایک نکتہ مشترک تھا، مسلمات سے انحراف کی جرأت۔ ادب میں اس جرأت نے یہ شکل اختیار کی کہ تمام اصنافِ سخن کی پرانی حدبندیوں سے انکار کیا جائے۔ غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ، یہ مروّجہ اصناف تھے اور ان میں سے ہر ایک کے لئے ہیئت اور مضامین سب مقرر تھے۔ لکھنؤ نے ہر صنف کی اِن حدبندیوں کو توڑا، ایک کی ہیئت میں دوسرے کا مضمون اور دوسرے کی ہیئت لے کر کئی تجربے کئے بعض غزلیں قصیدہ طور ہو گئیں اور بعض قصیدے غزل طور۔ مثنویوں میں غزل اور قصیدے کے بعض میلانات نظر آنے لگے۔ مرثیے میں قصیدہ اور مثنوی کے اجزا ادغام کئے گئے۔ اس کے پہلو بہ پہلو، مرثیہ اور واسوخت دونوں ہی اصناف کے روپ میں مسدّس ایک توانا سانچے کی حیثیت سے سامنے آیا اور آگے چل کر حالی، چکبست اور اقبال ہی کے یہاں نہیں بلکہ ترقی پسندوں کی ابتدائی شاعری تک بھی مرغوب سانچا بنا رہا۔ ڈرامائی ادب کے ابتدائی نقوش بھی سوز کی ادائیہ شاعری سے لے کر انیس کے مرثیوں اور امانت کی اندر سبھا تک ملتے ہیں۔ ان نئے تجربوں کا سبب علوم کے احیاء کے علاوہ فنونِ لطیفہ کا احیاء بھی تھا۔

اس بات کا اعادہ غالباً بہت بیجا نہ ہوگا کہ ان نئے تجربہ کرنے والوں میں بھی بہت بڑی اکثریت دلّی والوں یا دلّی کے دبستانِ ادب کے خوشہ چینوں کی تھی۔ لکھنؤ میں ثقافت و ادب کی محفل جمانے والے دہلوی

حضرات انحراف بھی کرتے تو دہلوی ثقافتی دائرے کے اندر گردہی چکر لگاتے رہتے۔

بے لحری، نفاست پسندی، نزاکت دوستی پر لکھنؤ والوں کو ناز بھی تھا۔ اور اس کے لئے بدنام بھی تھے، لیکن دلی کے رئیس کچھ کم نہیں تھے شہزادوں کی مالی حالت بہت اچھی نہیں رہ گئی تھی پھر بھی بھرم قائم رکھنے کے لئے دکھاوا لکھنؤ سے کم نہیں تھا۔ یہ سارا طبقہ حقیقی سیاسی طاقت سے محروم تھا بس ٹھاٹ باٹ اور نام جھام امیرانہ رہ گیا تھا۔ اس کا اثر ان کے اخلاق اور شاعری پر بھی پڑا تھا۔ لیکن لکھنؤ میں مرثیہ گویوں کے عروج نے اخلاقی اور مذہبی شاعری کو وہ فروغ دیا جو دلی کو نصیب نہیں تھا مرثیہ گویوں نے بلامبالغہ مرثیوں کے لاکھوں بند لکھے ہوں گے سیکڑوں بلکہ ہزاروں رباعیاں اور سلام کہے ہوں گے جہاں اخلاق و مذہب کا طوطی بولتا نظر آتا ہے۔ ضمیرؔ، انیسؔ، دبیرؔ، خلیقؔ، نفیسؔ، وحیدؔ جیسے شاعر غزل سے ابتدا کرتے ہیں اور مشق بہم پہنچا لینے کے بعد غزل گوئی کلیتہً ترک کر دیتے ہیں۔ طویل نظموں کی طرح یہ جھکاؤ اور اخلاقی شاعری سے یہ شغف خاص لکھنوی ماحول کا پروردہ اور یہاں کے عالمانہ ماحول کا عطیہ ہے۔

اس ماحول کے کئی نقشے کھینچے گئے ہیں۔ کچھ تو علماء نے کھینچے ہیں۔ ان کے یہاں جوش احتساب زیادہ ہے اور تاریخی تجزیہ کی ضروریات کا احساس کم۔ اس کے علاوہ جو کچھ لکھا گیا ہے وہ جانبدار مورخین کا لکھا ہے۔ انھوں نے برائیوں یا اچھائیوں کو اپنی پسند کے مطابق اچھالا ہے۔ چونکہ اختلال سلطنت اور اس کی ذمہ داری برطانوی حکمرانوں پر براہِ راست تھی اس لئے انھوں نے طرفدار مورخین سے اودھ کی اخلاقی پستی کے افسانے اس کثرت سے لکھوائے کہ اصلیت افسانوں میں

گم ہو گئی۔ اس ماحول کو مورخانہ توازن سے پرکھنے کا موقع اب آیا ہے۔ یہ بات آشکارا ہوتی جا رہی ہے کہ اودھ میں بداخلاقی عام نہیں تھی۔ ہاں اس کے وجود سے انکار دیانت کے خلاف ہوگا۔ اودھ اور دلّی کا معاشرہ بدمستوں کا معاشرہ نہیں تھا۔ غافلوں اور ناعاقبت اندیشوں کا معاشرہ تھا۔ اس معاشرہ کو یہ احساس نہیں تھا کہ یہ زوال کے آخری کنارے تک پہنچ چکا ہے۔ یہ زوال اتنا "اخلاقی" نہیں تھا جتنا سیاسی اور ثقافتی۔

اس ماحول میں جو ادب تیار ہو رہا تھا، وہ متنوع اور بعض اوقات متضاد افکار کا آئینہ دار تھا۔ جب سیاسی مرکز کمزور ہو تو ثقافتی لامرکزیت بھی سر اٹھاتی ہے۔ قدامت پرستی، رجعت دوستی اور تغیر دشمنی کے باوجود نئی اور تبتع میں بھی گوشے نکالے گئے، کوئی بیدل پر ریجھ گیا، کوئی غنی و صائب پر، کسی کو کلیم و قدسی و نظیری نے اپنی طرف کھینچا تو کسی کو آبرو و حاتم و ناجی نے۔ کسی کو سودا کے یہاں کشش کا سامان ملا تو کسی کو میر و درد کے یہاں۔ اس مرکزیت اور قطع نظر سے عاری معاشرے میں "تبدیلی برائے تبدیلی" بھی ایک نظریۂ فن و زندگی بن گئی تھی۔ اگرچہ ان تبدیلیوں کی جڑیں دور تک ماضی میں پیوست تھیں مگر تبدیلیوں کی سرعت اور تکرار سے ان پر جدت کا دھوکا ہونے لگا۔

زیادہ تر تبدیلیاں انفرادی طور پر کی گئیں اور اکثر صورتوں میں جزوی ضمنی یا سطحی تھیں "کل جدید لذیذ" (ہر نئی چیز لذیذ ہوتی ہے) کی آواز اسی زمانے میں اٹھی۔ یہ آواز اٹھانے والے جدت کی نوعیت سے بے پروا تھے۔ شاعروں نے طرح طرح کی جدتیں اور تجربے کئے

بہ یک وقت کئی کئی انحرافات سامنے آ گئے لیکن یہ سب ذہنی وابستگی کے بغیر عمل میں آ رہا تھا۔ اگر ایک عنصر کی بجائے دوسرا عنصر بدل دیا جاتا تو سمت سے بے خبر معاشرہ اسے بھی قبول کر لیتا۔ ان تبدیلیوں میں مضمون آفرینی، جو سلطنتِ مغلیہ کے دورِ عروج کی نشانی تھی، سب سے زیادہ نمایاں ہوئی۔ نئے مضمون کی تلاش کے لئے علم اور رسوخ فن درکار تھا۔ جب ہر بوالہوس مضمون آفرینی کرنے لگا تو اس میں تضحیک اور ابتذال کے پہلو بھی نکل آئے اور شاعری بھی بیشتر سپاٹ ہو کر رہ گئی۔ معاشرہ اس کے باوجود معتقد رہا کیونکہ وہ سمجھ رہا تھا کہ یہ شعرا عرفی و کلیم کے جواب لکھ رہے ہیں۔

مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی زندہ دلی بھی بعض اوقات نمایاں ہو جاتی ہے۔ اس زندہ دلی کا سرچشمہ سوز وغیرہ کی ادائیں طرز تھی جو مصحفی و انشا کے یہاں کھلنڈرا پن بن گئی۔ یہ زندہ دلی مجلسی سطح کے اوپر کم اٹھی اور جملہ بازی میں محصور ہو کر رہ گئی۔

ان دونوں کا سرچشمہ دلی میں تھا۔ خود دلی والے انھیں کبھی ترک کرتے اور کبھی اختیار کر لیتے۔ اب جو لکھنؤ والوں نے ذرا سہارا دیا تو قیادت سے عاری دلی نے اسے قبول کر لیا۔ لکھنؤ اور دلی کے لہجوں نے مل جل کر اس پورے دور کی غزل کے لہجے کو بدل دیا۔ لکھنؤ کی جن جدتوں کا ذکر انشاء اللہ خاں انشا اور رجب علی بیگ سرور بہت خوش ہو ہو کر کرتے ہیں وہ پیرس کے بدلتے ہوئے فیشنوں کی طرح بالکل سطحی جدتیں تھیں۔ جیسے پیرس کی روح کبھی نہیں بدلی ویسے ہی ثقافت و ادب کی روح کبھی نہیں بدلی۔ یہی وجہ ہے کہ اگر لکھنوی

شاعری کے ایک سرے پر آتش و ناسخ تھے تو دوسرے سرے پر غمیر و نفیسح و خلیق بھی تھے۔

اس سے صاف ظاہر ہے کہ معاشرے میں سبھی ایک رنگ میں نہیں رنگ گئے تھے۔ ایک طرف معلمین اخلاق اور مصلحین معاشرہ اخلاق و مذہب کا پرچم بلند کئے ہوئے معیاری مذہبی اور اخلاقی ادب تخلیق کر رہے تھے تو دوسری طرف غزل بھی چولا بدل رہی تھی اور وہاں بھی (تشریح آگے آئے گی) بہ یک وقت کئی رجحانات، ناقابل پذیرائی اور ناقابل تردید موجود تھے۔ یہ جدتیں اور یہ رجحانات نہ تو لکھنؤ سے مخصوص تھے اور نہ یہاں کی پیداوار۔

مبینہ لکھنؤ اسکول

اس ماحول میں جو ادب تیار ہو رہا تھا اور بکثرت تیار ہو رہا تھا اس کے تنوع اور رنگارنگی کی پروا کئے بغیر اور دلی میں متوازی رجحانات کی موجودگی کا احساس رکھنے کے باوجود بعض ناقدوں کے اسے "لکھنؤ اسکول" کا نام دے دیا۔ عبدالسلام ندوی کا قول ہے کہ اس نام نہاد اسکول کا خاکہ مصحفی اور انشا کے زمانے میں تیار ہوا اور ناسخ و آتش نے رنگ چوکھا کر دیا۔[۱] اس کے برعکس عندلیب شادانی کا خیال ہے کہ "لکھنوی شاعری" ناسخ و آتش، ان کے شاگردوں اور پیروں اور ان کے شاگردوں کے شاگردوں کی شاعری ہے۔[۲] یہ بات ناصاف تھی کہ ناسخ و آتش کے سلسلۂ تلامذہ میں لکھنؤ اسکول کا خاتمہ کن پر ہوتا ہے۔ ان حضرات کے ایک

۱۔ شعر الہند، ا: ۲۰۴   ۲۔ تحقیق کی روشنی میں، ۲۴۷

اور رفیق سفر، ابو اللیث صدیقی نے یہ گتھی سلجھانے کی مزید کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے دو قول نقل کیے جاتے ہیں:

۱۔ "جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین کی ابتدا دلی سے ہوئی۔ مگر ان سب کا عروج لکھنؤ ہی میں ہوا اور انھیں کے اثر سے لکھنؤ میں ایک نیا دبستان ناسخ اور آتش سے شروع ہوا ..... اس دور کے بعد وزیر، صبا، رند، گویا رشک، نسیم، اسیر، شوق، امیر، منیر، جلال، تسلیم کی شاعری کا آوازہ بلند ہوا۔ دوسری طرف ضمیر، خلیق، دبیر انیس اور ان کے جانشینوں نے مرثیے کو ایسی ترقی دی کہ شاعری میں اسے ایک مستقل اور اہم فن کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ اسی دبستان کا فیض ریاض، مضطر، جلیل، آرزو، ثاقب اور صفی تک پہنچا ہے جو گویا اس چمن کے آخری گل بوٹے ہیں۔ اگلے صفحات میں اسی دبستان کے کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے[1]۔"

۲۔ "اس مقالہ کا عنوان "لکھنؤ کا دبستان شاعری" ہے۔ اس میں کم و بیش دو سو سال کی اردو شاعری کی تاریخ کو بیان اور اس پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ ..... یہ رنگ لکھنوی اور یہ زمانہ اس دو سو سال میں سے مشکل سے سو سال کا ہے اور اس پچاس سال میں بھی خود لکھنؤ میں دو رنگ علیحدہ

---

[1] لکھنؤ کا دبستان شاعری طبع دوم: ۶۵

علیحدہ تھے[1] حاشیے میں ان پچاس برسوں کی تشریح یوں کی ہے کہ
"رنگِ ناسخ (المتوفی ۱۲۵۴ھ/۱۸۳۸ء) ناسخ سے امیر مینائی
(۱۳۱۸ھ/۱۹۰۱ء) تک اس رنگ کے تمام علمبردار اسی عرصے میں
گزرے" اس سلسلے میں ابواللیث صدیقی نے ناسخ، نسیم
امیر مینائی، آتش، وزیر، صبا، برق، رند، امانت، رشک
بحر، منیر، اسیر اور رجب کے نام گنائے ہیں۔"

نئی الجھن یہ پیدا ہوئی کہ ابواللیث صدیقی تاریخوں کو گڈمڈ کر گئے
ایک جگہ لکھنوی رنگ کا پھیلاؤ دو سو برس تک نظر آیا تو دوسری طرف
پچاس برس کی مدت میں سمٹ آیا۔ اگر دبستانِ لکھنؤ کی عمر صرف
پچاس برس ہے تو دو سو برس کا ذکر ہی فضول ہے۔ لیکن صدیقی نے
حساب میں بھی غلطی ہے۔ اگر لکھنؤ اسکول کا پھیلاؤ ناسخ (م ۱۸۳۸ء)
سے آرزو (م ۱۹۵۱ء) تک ہے تو یہ کل ۱۱۳ سال ہو گئے ہیں پچاس
نہیں اگر ناسخ سے امیر مینائی (م ۱۹۰۱ء) ہی تک لیا جائے تب بھی
۶۳ برس ہوتے ہیں، پچاس نہیں۔ اس کے علاوہ اگر ناسخ اس اسکول
کے بانی ہیں تو ان کے سالِ وفات کو نقطۂ آغاز کیوں مانا جائے۔ اگر اس
میں وہ مدت بھی جوڑ دی جائے جب ناسخ ملکِ سخن میں حکمرانی کر رہے تھے
تو یہ دو سو اور پچاس سال کے مفروضات اور بھی الجھنیں پیدا کریں گے۔

خیر ہم ناسخ و آتش کو بانیِ دبستان فرض کر کے آگے بڑھتے ہیں
اگر یہ نقطۂ آغاز ہیں تو نقطۂ اختتام کہاں ہے؟ ابواللیث صدیقی
کا ایک بیان یہ ہے کہ یہ دور امیر پر ختم ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ ثاقب

۱۔ لکھنؤ کا دبستانِ شاعری (طبع دوم) : ۲۵

وآزر و تک اس کا سلسلہ پھیلا ہوا ہے۔ لیکن عبدالسّلام ندوی نے لکھا ہے کہ پہلے تو خود ناسخ و آتش کے زمانے میں دو اسکول بنے، پھر ان اساتذہ کے رنگ سے مل کر ایک تیسرا مخلوط رنگ بنا جس کے نمایندے امیر مینائی ہیں[1]۔ ابو اللیث نے مخلوط رنگ کی بات تو نہیں کی لیکن بیک وقت دو رنگوں کا اقرار کیا ہے[2]۔ اگر دو رنگ تھے تو ان میں کون سا لکھنوی تھا اور کون غیر لکھنوی؟ یا پھر دونوں ہی رنگوں کا مجموعہ "لکھنؤ اسکول" بنا؟ بلکہ اگر عبدالسّلام کے دریافت کردہ تیسرے مخلوط رنگ کو بھی لیا جائے تو وہ بھی اسی لکھنوی اسکول ہی کا شاخسانہ ہے یا نہیں؟ ان عقدوں کو کون کھولے اور ان سوالوں کا جواب کون دے؟

اسکول قائم کر کے یہ محترم ناقدین واقعتہً بڑی پریشانی میں مبتلا ہو گئے ہیں۔ عبدالسّلام ندوی نے منطقی اور بنیادی کمزوریوں کو محسوس کرتے ہوئے یہ اقرار کیا کہ:

"دلی اور لکھنؤ کے اختلاف کے ساتھ شیخ ناسخ اور خواجہ آتش نے الگ الگ رنگ اختیار کئے اس لئے خود لکھنؤ میں بھی دو اسکول قائم ہو گئے۔"

اب ناسخ اور آتش میں سے کس کے اہم رجحانات کو لکھنوی اسکول مانا جائے؟ اگر دونوں کو مانا جاتا ہے تو ان دونوں میں (بقول عبدالسّلام ندوی) باہمی اختلاف ہے۔

---

[1] شعر الہند : ۲۱۶

[2] لکھنؤ کا دبستان شاعری : ..

کئی رجحانات

بات، در اصل، دو یا تین رجحانات کی ہے بھی نہیں لکھنؤ میں بہ یک وقت کئی ایک خارجی اور داخلی رجحانات نمایاں تھے، فرق صنعت کثرت و اعتدال یا مناسبتِ اصناف کا تھا۔ رجحانات کی یہ رنگارنگی بھی لکھنؤ تک محدود نہیں تھی۔ دلی میں بھی تھی اور پہلے سے موجود تھی "نکات الشعرا" کے خاتمے پر اپنے زمانے کا حال لکھتے ہوئے میر کہتے ہیں کہ قدیم زمانے میں ایہام کا رواج ضرور تھا لیکن ان کے عہد میں اس طرف طبیعتیں بہت کم مائل تھیں۔ جو لکھتے تھے وہ بھی یہ التزام کرتے تھے کہ یہ صنعت شستہ طور پر نظم ہو۔ "ایہام" کے علاوہ "انداز" کا رجحان تھا۔ "انداز" تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال، وغیرہ سبھی صنعتوں کا احاطہ کئے ہوئے تھا اور میر اسی کے قائل تھے[1] تعجب یہ ہے کہ ناقدین کرام ایہام گوئی کا تو ذکر کرتے ہیں، لیکن "انداز نگاری" جو عہدِ میر کی مسلمہ طرز تھی، اس کی حد بندی کی کوشش بھی نہیں کی۔

یہ میر کا ذاتی خیال نہیں ہے بلکہ دوسرے باشعور تذکرہ نویسوں نے بھی رجحانات کے اس فرق کو محسوس کیا ہے اور جا بجا نشان دہی کی ہے۔ مثلاً احمد علی یکتا نے میر سوز کے بارے میں یہ رائے ظاہر کی ہے۔

"ان کی طرز کلام تمام شاعروں سے جدا ہے۔ ان کا دیوان تمامت

---

[1] نکات الشعرا: ۱۸۰ - ۱۷۹

اور صفائی کے ادعاءات کے باوجود تمام کا تمام "انداز" و "ادا" سے بھرا ہوا ہے۔ فی الحقیقت انھوں نے ایک نفیس طرز ایسی ایجاد کی ہے کہ اس کا تتبع بہت دشوار معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اگر کوئی پختگی اور متانت میں ان کی پیروی کرے تو اس کا بیان میر و مرزا کے بیان سے مشتبہ ہو جائے گا اور اگر صرف ادا بندی اور صفائی میں ان کی اطاعت کا راستہ اختیار کرے تو اس کی گفتار عورتوں، مخنثوں اور بازاریوں کی گفتگو سے جا ملے گی۔ غرضیکہ یہ خاص طریقہ اسی غواص معانی کے لئے مخصوص اور اسی پر ختم ہے، خود ہی اسے ایجاد کیا اور خود ہی اس کے خاتم ہوئے۔ اپنے کلام میں انھوں نے ایسے اعتدال و دوام کو راہ دی کہ کسی اور کو یہ خوبیاں حاصل نہ ہو سکیں یہی وجہ ہے کہ ان کے شاگرد تو بہت ہوئے لیکن کوئی ان کی طرز کو نہ پا سکا، سوائے چند لوگوں کے جو کامل سلیقہ اور فہم رسا کے مالک تھے، مثلاً حکیم انشاء اللہ خاں انشا، حکیم رضا قلی آشفتہ اور نوازش خاں نواز حق ......

ان صاحبان کی غزلیں بے شک اپنے استاد کی طرز سے خالی نہیں ہیں اور وہ ایک شعر انھیں کے انداز میں نکال بھی لیتے ہیں۔[1]

اس طویل اقتباس سے یہ اظہار مقصود تھا کہ "انداز" اور "ادا" میں بھی دو شاخیں تھیں۔ ایک تو وہ جس کا اتباع میر و مرزا نے کیا اور دوسری وہ جس کے جوز مخترع تھے۔ پھر یہ کہ طرز جوز کے اتباع میں کچھ لوگ

۱۔ دستور الفصاحت: ۵۲ - ۵۱ (فارسی سے ترجمہ)

طرزِ ریختی، طرزِ سوقیانہ کی طرف بہک گئے اور کچھ طرزِ میر و مرزا کے قریب پہنچ گئے۔ گویا طرزِ میر و مرزا کے علاوہ ایک طرزِ سوز بھی تھی۔ مصحفی نے بھی اقرار کیا ہے کہ سوز اپنی طرز کے استاد تھے[۱]۔

انشا کے بارے میں یکتا کا ضمنی بیان پہلے ہی نقل ہو چکا ہے کہ وہ سوز کی طرزِ ادائیہ کی پیروی کرتے تھے۔ میر حسن نے بھی لکھا ہے کہ ان کی طرز اکثر میر سوز کی طرز کو پہنچتی ہے[۲]۔ مصحفی نے پیرویِ سوز کا ذکر نہیں کیا۔ لیکن انھیں بھی انشا کا انداز الگ نظر آیا۔ ان کی رائے یہ ہے کہ انشا کا تمام کلام عالمِ ظرافت میں ایک کیفیت رکھتا ہے[۳]۔ لیکن خوش اختلاطی کو بھی "ظرافت" کہہ کے ٹالا نہیں جا سکتا۔ لطف نے ان دونوں رجحانوں کا ذکر کیا ہے[۴]۔

اس زمانے کے ایک اور اہم لکھنوی مگر دہلوی الاصل شاعر جرأت ہیں۔ ان کے بارے میں مصحفی کی رائے یہ ہے کہ وہ اپنے اشعار میں "تلاشِ ماتمیانہ" بہت کرتے ہیں۔ اُن کے کلام سے مکمل یاس ٹپکتی ہے۔ ان کا مزاج مسلسل گوئی اور غزل در غزل کہنے کی طرف زیادہ مائل ہے[۵]۔ یکتا نے بھی انھیں صاحب طرز قرار دیتے ہوئے ان کی "شیرینیِ تقریر" اور "صفائے بندش" کی تعریف کی ہے[۶]۔

تذکرہ نویسوں نے کچھ اور شعرا کے بارے میں بھی مفید اشارے کئے ہیں۔ ان میں سے بعض مبہم مگر بیشتر واضح ہیں۔ مثلاً:

میرزا علی نقی : " طرزِ عاشقانہ و معنی بند دونوں میں بہت اچھا کہتے ہیں

---

[۱]۔ تذکرہ ہندی : ۱۱۱ [۴]۔ گلشنِ ہند ۳۶

[۲]۔ تذکرہ شعرائے ہند : ۱۹ [۵]۔ تذکرہ ہندی ۔ ۶۳

[۳]۔ تذکرہ ہندی : ۲۴ [۶]۔ دستور الفصاحت ۹۹

(ریاض الفصحا: ۳۴۰)

شیخ محمد واجد واجد: "شعر کی ابتدا رسم زمانہ کے مطابق ہوئی۔ آخر میں شوکت بخارائی کی طرز میں اپنے خیال کی باگ معنی بندی اور نازک خیالی کی طرف موڑ دی۔ ان کو آج کل کی تحت لفظ خوانی کا طریقہ پسند ہے اور وہ قوت شاعری کا اظہار کرتے ہیں۔ فقیر (مصحفی) اشعار خیالی کو پسند نہیں کرتا۔ (ریاض الفصحا: ۳۵۸)

صغیر علی جرأت: "معنی ہائے تازہ کی تلاش کو پسند کرتے ہیں۔ انکی اکثر غزلیں قصیدہ طور ہیں اور دو ایک قصیدے جو کہے ہیں ان میں خیال بندی کو دست دی ہے۔ (تذکرۂ ہندی: ۲۴۴)

میر غلام حسن حسن دہلوی: بلاغت شاعری سے قطع نظر ان کی زبان بھی بہت بامزہ، شیریں اور عالم پسند ہے۔ (تذکرہ ہندی: ۶۹۔ ۶۸)

خوش بیان اور شیریں زبان ...۔ مثنوی اور غزل میں اپنی نظیر نہیں رکھتے تھے۔ ان کی طرز صاف، بہت بامزہ اور عام و خاص دونوں میں مقبول تھی۔ (دستور الفصاحت: ۸۵)

محمد امان خاں نثار: ان کا کلام تلاشِ معانی و جمعیت الفاظ گوناگوں سے خالی نہیں تھا۔ بہت پرگو تھے ...۔ ان کی ایک خصوصیت یہ بھی تھی کہ شاہجہاں آبادیوں کے مخصوص الفاظ نظم کرتے تھے۔

(دستور الفصاحت: ۸۷)

میر قمر الدین منت: نازک خیال، متلاشی مضامین نو و رنگین اور متجسّسِ الفاظ خوب و شیریں (تکملۃ الشعرا: ۲۹۹ الف)

جسونت سنگھ پروانہ: قصیدہ اور غزل کہنے میں مرزا محمد رفیع

کی طرز کو مسلم سمجھتے ہیں اور اکثر تازہ معانی کے ترکار کی ہمت کرتے ہیں (تذکرہ ہندی : ۴۶) قصیدہ اور غزل دونوں تلاش تمام کے ساتھ کہتے ہیں (دستور الفصاحت : ۱۱۱)

بقاء اللہ بقا: غزل وغیرہ میں بے حد تلاش کرتے ہیں لیکن قصیدے میں بہت ید طولیٰ حاصل ہے۔ جو بھی کہتے ہیں بہت بلندی اور تلاش سے کہتے ہیں (تذکرہ ہندی : ۴۴) قوتِ صفائی اور صحت الفاظ کی بدولت ان کی گفتار نے ریختے کو فارسی کی بلندی عطا کی اور تو انائی بلاغت اور متانت سے ان کے کلام نے ہندی گھوڑے کو اشہب عربی کے پہلو بہ پہلو دوڑایا۔ معنی یابی اور نئی نئی تشبیہوں میں خوب خوب دادِ سخن دی ہے (دستور الفصاحت ۸۱)

احسن علی احسن: بڑی متانت و رزانت سے شعر کہتے ہیں اور احتیاط محاورہ اور صحتِ زبان کا خیال بہت رکھتے ہیں۔ (تذکرہ ہندی: ۱۷)

مرزا قمر الدین احمد خاں قمر: ان کا کلام بہت باصفا اور بامتانت ہے۔ تراکیب فارسیہ استعمال کرتے ہیں۔ (دستور الفصاحت : ۱۲۱)

سید مہر اللہ خاں غیور: فی الحقیقت ان کی طبیعت سادہ پسند واقع ہوئی ہے۔ شعر میں بھی سادگی کو اتنا دوست رکھتے ہیں کہ بھولے سے بھی تلاش کا خیال نہیں کرتے۔ جو کچھ بھی نظم کیا اور لکھا وہ سادہ اور بے تکلف ہے۔ (دستور الفصاحت : ۱۲۱)

غلام ہمدانی مصحفی: پختگی اور متانت میں طرزِ مرزا کو زندہ کرنے والے اور ادابندی اور ارسال المثل میں ثانی تو نشیریں ادا ہیں۔

(دستور الفصاحت ۹۲-۹۳)

"گفتگو اس کی بہت صاف ہے۔ بندشِ نظم میں اس کے ایک صفائی اور شیرینی ہے اور معنی بندش میں اُس کے بلندی اور رنگینی (گلشن ہند، لطف): ۱۶۶ ، ۱۶۵) میر حسن نے فصاحت و بلاغت کے علاوہ ان کی رنگینی نظم اور پیچیدگیِ الفاظ کا ذکر کیا ہے (تذکرۂ شعرائے اردو: ۱۶۸)

میر حیدر علی حیران: ان کی فکر صاف اور کلام بامزہ ہے۔ معنیِ بیگانہ کی ہم آوازی سے بھی آشنا ہیں۔ (ریاض الفصحا: ۹۰)

میر جعفر علی حسرت: شاعر پختہ گو اور متین۔ ان کا کلام نہایت مربوط و رنگین (دستور الفصاحت: ۲۷)

شیخ ظہور نوا: اِن کے قصیدہ نظم کرنے کی طرز لغات عربی و فارسی کے اندراج کی وجہ سے ابنائے زمانہ سے جدا ہے اور اس میں انھوں نے بہت فراست سے کام لیا ہے۔ سچ یہ ہے کہ اس میں جو بھی مقابل آیا اس نے شکست کھائی (تذکرہ ہندی: ۲۶۳)

مرزا رضا علی مرحوم: اُن (منت) کے خاندان کی طرز متانت گوئی کو اختیار کیا۔ (تذکرہ ہندی: ۲۲۵)

میرزا رمضان بیگ طپاں: انھیں مختصر اور عاشقانہ گوئی پسند ہے۔ (ریاض الفصحا: ۱۰۳)

منشی ظہور محمد ظہور: ان کا کلام عاشقانہ ہے اور روانی میں ان کی طبیعت آبِ رواں کی طرح ہے) ریاض الفصحا: ۱۹۳)

لالہ بینی پرشاد ظریف۔ شعر متانت اور فصاحت سے کہتے ہیں اور عاشقانہ ..... مخمس و مسدس ایسے ایداز لکھے ہیں کہ دل پر اثر کرتے ہیں (ریاض الفصحا: ۲۰۲)

طالب علی خاں عیشی: فارسی اور ہندی زبانوں میں شعر بڑی متانت اور رزانت سے کہتے ہیں (ریاض الفصحا: ۲۱۴)

منور خاں غافل: شعر سادہ و پرکار کہتے ہیں۔ اگر چاہتے ہیں تو معنی تازہ بھی پا جاتے ہیں۔ غزل میں ان کے کلام کی سلاستی موتیوں کی لڑی جیسی ہے (ریاض الفصحا ۲۲۳)

کرامت علی خاں فرخ: غزل کو اپنے استاد (ناسخ) کے ایجاد کردہ روئیہ پر قصیدے کے برابر کر دیا (ریاض الفصحا: ۲۴۵)

نوازش حسین خاں نوازش: شعر کہنے اور پڑھنے میں میر سوز کا تتبع کرتے ہیں۔ پہلا دیوان انھیں کی طرز میں کہا ہے۔ (ریاض الفصحا: ۳۳۹)

اس مختصر سے جائزے سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ کیا معاصرین مصحفی و انشا اور کیا ہم عصران ناسخ و آتش سب ایک ہی عہد میں کئی کئی طرز دل اور رجحانوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایہام و رعایت لفظی، تمثیل (ارسال المثل) انداز، ادابندی، خیال، غزل تقصیدہ طور، ظرافت و خوش اخلاقی، تلاش بالتمیانہ، سادہ گوئی، صفائے بندش، محاورہ گوئی۔ طرز عاشقانہ، شیرینی، رنگینی، پرگوئی، تتابیہ غریبہ کی طرف جھکاؤ، تلمیح نگاری، سنجیدگی، متانت نگاری جیسے کئی بنیادی یا ضمنی رجحانات کا احساس قدیم تذکرہ نویس کو بھی تھا۔ یہ تعجب کی بات ہوگی کہ آج جبکہ تنقید تحلیل و تجزیہ، تاریخی حس موازنہ و مقابلہ، علمی اور نظریاتی ژرف نگاہی اور ادبی اخذ و ترک و ادراک کے دعوے کرنے لگی ہے، ان اختلافات سے چشم پوشی کر کے اس طریق کار کو رجعت قہقری کے سوا کوئی دوسرا نام نہیں دیا جا سکتا۔

طرزِ آتش و ناسخ

آتش و ناسخ رجحان ساز یا عہد ساز شاعر نہیں تھے، وہ عظیم شاعر بھی نہیں تھے، لیکن اچھے شاعر اور عظیم استادِ فن ضرور تھے۔ استادِ فن کی حیثیت سے ناسخ کا مرتبہ آتش سے بھی بلند تھا۔ لیکن یہ کسی طرزِ خاص کے بانی نہیں تھے۔ اِن کی بزرگی اس میں ہے کہ انھوں نے ایک خاص تاریخی موڑ پر یہ محسوس کیا کہ زبان چند اصلاحوں کی محتاج ہے۔ انھوں نے وہ اصلاحیں کیں اور ان پر خود بھی سختی سے عامل ہوئے اور اپنے شاگردوں کو بھی ان کی تاسّی پر مجبور کیا، لیکن اِن اصلاحوں کا تعلق لسانی، لغوی اور محاوراتی مسائل سے تھا معنوی یا ذہنی مسائل سے نہیں تھا۔ آتش بھی بڑے استاد تھے۔ اپنے زمانے میں یہ دونوں استادوں ہی کی حیثیت سے معروف ہوئے اور اسی بنا پر اِن کا لوہا مانا گیا۔ اگر یہ نہ ہو تو پھر کسے طرزِ ناسخ و آتش کہا جائے گا۔ دونوں ہی کے یہاں مضمون آفرینی کا رجحان بھی پایا جاتا ہے اور سادہ گوئی اور ادا کا بھی۔

اس میں شک نہیں کہ طرزِ ناسخ کا بڑا غلغلہ اُٹھا اور بقولِ مصحفی؛

"شیخ ناسخ نے ..... اپنے تخلص کو اسم با مُسمّیٰ بنا کے ریختہ گویانِ سادہ کلام کی طرز پر تھوڑے ہی عرصے میں خطِ نسخ کھینچ دیا۔"[۱]

کرامت علی فرخ کے حال میں اس طرز کی وضاحت کرتے ہوئے مصحفی نے یہ بتایا ہے کہ فرخ نے غزل کو قصیدہ طور کہہ دیا۔

---

[۱] دیباچہ دیوانِ ششم۔

"غزل کو اپنے استاد (ناسخ) کے ایجاد کردہ رویہ پر قصیدہ گوئی کے ہم پلہ کر کے مجالس مشاعرہ میں پڑھنا اپنا فخر جانتے تھے"[۱]

بعد میں امداد امام اثر نے بھی اسی کو تفصیل سے بیان کیا ہے:

"وہ خیالات شیخ (ناسخ) کی بدولت بڑی کثرت کے ساتھ احاطۂ غزل سرائی میں داخل ہو گئے جو درحقیقت احاطۂ غزل سرائی سے باہر ہیں۔ اس زور آزمائی کا نتیجہ یہ ہوا کہ واردات و جذبات قلبیہ اور امور ذہنیہ کے مضامین سے شیخ کی غزلیں معرا ہو گئیں اور غزل سرائی کا مطلب فوت ہو کر ایک قسم کی شاعری ایجاد ہو گئی جس پر نہ قصیدہ گوئی اور نہ غزل سرائی، کسی کی بھی تعریف صادق نہیں آتی"[۲]

مصحفی اور اثر کے بیانات کا خلاصہ یہ ہے کہ ناسخ نے غزل کو قصیدہ تطور کر دیا۔ گویا یہی طرزِ ناسخ کا طرۂ امتیاز ہے۔ لیکن امداد امام اثر نے یہی بات قدمائے کے لئے بھی کہی ہے۔ اس لئے طرز ناسخ اس طرز عام کا چربہ ہے جو دو سو برس پہلے غنی و سلیم وغیرہ کو آگرہ و دلی و کشمیر میں متاثر کر چکا تھا۔ اس طرح ناسخ فارسی کے متبرّوں کے مقلد قرار پاتے ہیں۔ یہ عذر ہے کہ ان کی تقلید، تجدید کا پہلو لئے ہوئے تھی "شعر الہند" کی تصنیف کے بعد کے ایک مضمون میں عبدالسلام ندوی نے دلی اسکول پر ایک مضمون اور لکھا اور اس میں وہ دبی زبان سے اس کا اقرار کرنے پر مجبور ہوئے کہ دونوں مرکزوں کی شاعری ایک دوسرے پر اثر انداز

۱۔ ریاض الفصحا: ۳۴۷

۲۔ کاشف الحقایق: ۲: ۱۳۹

ہوئی ہے۔ اس میں انھوں نے ناسخ کے اکتسابات اور انحرافات پر کھل کر بحث کی ہے۔

ندوی نے تسلیم کیا ہے کہ ناسخ نے اردو زبان کی مکمل اصلاح کی۔ اصلاحوں کا یہ سلسلہ حاتم، میر، سودا، مصحفی اور انشا، غرض ہر زمانے میں چلتا رہا ہے لیکن پرانے مصلحین کے خود انحرافات مل جاتے ہیں۔ ناسخ اپنے ضابطۂ اصلاح پر سختی سے عامل ہوئے۔ ان لفظی اصلاحات نے زبان کو مستند اور ٹکسالی بنا دیا۔ زبان کے علاوہ انھوں نے اصول شاعری کی طرف بھی توجہ کی اور عروض، قافیہ، معانی و بیان کی پابندی لازمی قرار دی، چستی بندش اور فصاحت و بلاغت کے اصولوں کو برتنے کی تاکید کی۔ ذم اور ابتذال کے پہلو بچانے، تخشّ الفاظ و معانی سے گریز اور ہجو سے پرہیز کرنے کی ہدایت کی۔ غزلوں میں نئی طرحوں، نئی زمینوں اور نئی ترکیبوں کو اپنایا۔ مختصراً (بقول عبدالسلام) "شعر کو ایک موزوں سانچے میں ڈھال دیا۔" ان مثبت اکتسابات کو گنوانے کے بعد عبدالسلام ندوی نے لکھا ہے کہ "یہ وہ احسانات ہیں جن پر لکھنؤ قیامت تک فخر کرتا رہے گا۔"[۲]

عبدالسلام ندوی کو ناسخ پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے غزل میں مضمون آفرینی کو دخل دیا اور اسے قصیدہ طور کر دیا۔ وہ اس سے واقف ہیں کہ قدمائے دلی میں محمد حسین کلیم ایسا ہی کر چکے ہیں اور صغیر علی

---

[۱] "دلی اور لکھنؤ کی شاعری اور ایک کا اثر دوسرے پر" مشمولہ "مقالات عبدالسلام" از عبدالسلام ندوی (مطبع معارف، اعظم گڑھ) ۱۲۸۰ء ۱۹۶۸ء

[۲] مقالات عبدالسلام : ۲۲۱

مروت کے بارے میں وہ مصحفی کا یہ قول بھی نقل کرتے ہیں کہ وہ غزلیں بھی قصیدہ طور کہا کرتے تھے۔ پھر ناسخ کی مضمون آفرینی اعجوبہ تو نہ ہوئی۔

غزل قصیدہ طور کی مخالفت کرتے ہوئے علامہ ندوی نے غزل کا حقیقی عنصر "روحانی جذبات و احساسات" کو قرار دیا ہے اور قدما کی شاعری کو اس سے لبریز بتایا ہے۔ جن لوگوں کی نظر ناجی، آبرو، یک رنگ، مضمون، احسن وغیرہم کے کلام پر ہے وہ اس دعوے کی کمزوری محسوس کرنے پر مجبور ہیں۔ اسی طرح ان کا یہ بیان بھی کلیتہً صحیح نہیں ہے کہ مصحفی اور انشا کے زمانے میں "شعر کی روحانیت میں کسی قدر فرق آیا۔" ناجی اور حاتم وغیرہ کے دواوین ہمارے سامنے ہیں اور ان کے خارجی مضامین سے لبریز ہونے میں گنجائش کلام نہیں۔ غزل کو طرزِ قدما سے دور لے جانے کی بجائے ناسخ و آتش نے آبرو اور ناجی کی بعض روایات کا احیاء کیا۔

مولانا عبدالسلام کا یہ قول بھی محلِ نظر ہے کہ قدما کے دور تک غزل صرف عشق و محبت کے جذبات تک محدود تھی۔ اس میں غم دوراں کے سیکڑوں مسائل اور سماجی حقائق بھی درج ہوتے رہے ہیں مگر بہت زیادہ نہیں۔[۱] اگر ناسخ نے فلسفہ اور اخلاق کے مضامین کو غزل میں شامل کیا تو برا نہیں کیا۔ اس سے غزل کے دائرے کی وسعت بڑھی اور ایک ایسی روایت چل نکلی جو غالب، اقبال، یگانہ، فراق اور فیض کے ہاتھوں میں پہنچ کر اور زیادہ توانا بن گئی۔

طرزِ ناسخ کی ایک خصوصیت رعایتِ لفظی اور ضلع جگت کی طرز

---

[۱] مقالات عبدالسلام: ۲۲۲

قدیم کو از سرِ نو زندہ کرنا بھی بتایا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں عبد السلام کو شبہ ہوا کہ ضلع جگت میں صرف لکھنؤ والوں نے کمال پیدا کیا تھا۔ جگت کا اس زمانے میں عام رواج تھا اور شادی بیاہ کے موقعوں پر ان کے باقاعدہ سائقے ہوا کرتے تھے۔ اس فن سے شمال کے بیشتر علاقے واقف تھے۔ جگت دراصل سنسکرت اصطلاح "یکتی" کی بگڑی ہوئی شکل ہے اور ہندوستانی روایت کی ایک کڑی ہے۔ ناسخ کے یہاں اس کی مثالیں بھی مل جائیں گی لیکن زیادہ تر مثالیں رعایت لفظی اور ایہام کی ملیں گی۔ یہ صنعت محمد شاہی دور کے غزل گویوں کے یہاں جاری و ساری تھی اور اس کے پہلے اور اس کے بعد کے عہدوں میں موجود تھی مراعات النظیر کا استعمال نظم ہی میں نہیں نثر میں بھی زور و شور سے ہوا "وقایع نعمت خان عالی" میں یہ صنعت سطر در سطر در برتی جاتی ہے۔ اس کو بھی طرزِ ناسخ سے وابستہ کرنا ناممکن ہے کیونکہ اس کے اثرات دلی سے لکھنؤ تک ایک وبا کی طرح پھیلے ہوئے تھے۔ بلکہ لکھنوی مرثیہ گویوں نے تو اس کو بڑی حد تک ترک کرنے کی بھی کوشش کی۔

مسلسل گوئی اور غزل در غزل لکھنے کی بدعت کا آغاز ناسخ نے نہیں کیا اس کے ابتدائی نقوش بھی دلی ہی میں ملیں گے دراصل مسلسل گوئی کی ابتدا قطعہ گوئی سے ہوئی۔ قطعات غزل کے اندر ایک جزو کی حیثیت رکھتے تھے اور بعض اوقات کافی بڑے ہوتے تھے بالخصوص ناسخ سے ذرا پہلے دلی میں یہ طرز خاصی مقبول تھی۔ "عمدۂ منتخبہ" اور "مجموعۂ نغز" میں اس کی بے شمار مثالیں مل جائیں گی۔ غزل در غزل لکھنے کا رواج بھی اس زمانے میں زیادہ ہوا۔ جب قصیدے مطلع در مطلع ہونے لگے

تو غزل در غزل ہونے پر کون اعتراض کرتا۔ بہر حال خود ناسخ کے یہاں غزل در غزل کی مثالیں اتنی زیادہ نہیں ہیں کہ انھیں خاص طور سے مطعون کیا جا سکے۔ رہے دوسرے شعرائے لکھنؤ سو ان میں بھی کبھی مجرم نہیں ہیں۔

ناسخ کی مضمون آفرینی ہی کا ایک شاخسانہ ان کا تخیلی انداز بھی ہے۔ علامہ ندوی نے اسے جائز طور پر صائب کا طریق کار تسلیم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہی رنگ ناصر، ذوق کے یہاں بھی ملتا ہے بلکہ رعایت لفظی اور ابتذال وغیرہ کی خصوصیتیں بھی شعرائے دلی کے یہاں موجود تھیں۔ پھر خود عبدالسلام نا واقف نہیں ہیں کہ

"یہ منطق و فلسفہ کی تعلیم کا دورِ شباب تھا۔ اس لئے لوگ خواہ مخواہ اس دقیق و پیچیدہ مضمون آفرینی کی طرف مائل تھے جس میں ناسخ کو یدِ طولی حاصل تھا اور جو شاعری سے زیادہ منطقیانہ دلائل سے مناسبت رکھتی تھی۔ نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ سے زیادہ کوئی شخص سادہ گو نہ ہوگا لیکن غالباً اسی عام اثر سے متاثر ہو کر انھوں نے ناسخ کو آتش پر ترجیح دی ہے۔۔۔۔ ناسخ اپنے زمانے میں حقارت کی نگاہ سے نہیں دیکھے جاتے تھے بلکہ ان کی وجہ سے لکھنؤ کا رنگ دلی پر چھا گیا تھا اور نصیر، ذوق اور مومن سب کے سب اسی رنگ میں کہنے لگے تھے۔ غالب کو بھی۔۔۔۔ ناسخ و آتش کے شاعرانہ کمالات سے انکار نہیں تھا۔"[۱]

اس تفصیلی جائزے کے بعد مولانا عبدالسلام ندوی ناسخ کے بارے میں اس فیصلے پر پہنچتے ہیں کہ

---

[۱] مقالاتِ عبدالسلام: ۲۲۵

"ان کے کلام میں ایسے حصّے بھی ہیں جن میں صفائی، شستگی سادگی، برجستگی اور کیف و اثر سب کچھ موجود ہے۔ انکے دوسرے دیوان میں اس قسم کے اشعار زیادہ ملتے ہیں۔ بعض اثاپر داروں کے نزدیک انھوں نے عمر بھر میں صرف گیارہ شعر لکھے ہیں لیکن ہمارے نزدیک اگر ان کے دیوان کا انتخاب کیا جائے تو کم از کم چار جزو کا ایک چھوٹا سا دیوان تو ضرور مرتب ہو جائے گا جس پر غالب کو فخر تھا...... [۱]"

"انھوں نے جا بجا رندانہ مضامین بھی نہایت جوش و سرمستی سے ادا کئے ہیں۔ وہ راہ تصوّف سے بھی نابلد نہیں ہیں [۲]"

"بعض موقعوں پر وہ فلسفہ و کلام کے مسائل بھی خوبی سے ادا کر جاتے ہیں اور کہیں (کہیں) استعارات و تشبیہات کی لطیف آمیزش بھی ہے [۳]"

اب دورِ آتش اور سلسلۂ آتش پر بھی ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ اگرچہ (بقول عبد السّلام) آتش کا کلام بھی عام معائب سے پاک نہیں تھا لیکن وہ اور ان کے شاگردوں نے لکھنوی شاعری کے تیرہ و تار شہر میں روشنی پیدا کر دی تھی۔ ان میں تاثیر و دلآویزی تھی۔ وہ رندانہ مضامین کو حافظ کی سی سرمستی سے ادا کرتے تھے اور ان کی فقیرانہ اور آزادانہ روش کا بھی پرتو ان کے کلام میں نظر آتا تھا۔ ان کے یہاں عاشقی کے اسرار و رموز بھی تھے۔ وہ خارجی مضامین میں بھی کچھ دل چسپی پیدا

۱۔ مقالات عبد السّلام : ۲۲۰ ۳۔ مقالات عبد السّلام : ۲۳۳

۲۔ " " : ۲۳۱

کر دیتے تھے۔ اور ان کی تشبیہیں سادہ و لطیف تھیں۔[1]

گویا، طرزِ آتش و ناسخ میں ایسی کوئی اہم عنصر مابہ الامتیاز نہیں ہے جس سے دلّی والے پہلے ناواقف رہے ہوں یا جو اسی دور کی دلّی میں ناپید رہا ہو۔ خود عبد السلام ندوی جنھوں نے پہلے ایک الگ "لکھنوی اسکول" کی بات چلائی، مزید غور و فکر اور مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے:

> "اس دور میں دلّی اور لکھنؤ کے رنگ مدتوں تک الگ نہیں ہوئے تھے، بلکہ شعرائے دلّی نے بھی وہی آتش و ناسخ کا رنگ اختیار کیا تھا۔ چنانچہ دلّی کے اساتذہ میں شاہ نصیر کا کلام تو نہایت واضح طور پر ناسخ ہی کی آواز بازگشت ہے۔[1]"

ہم عصر شاعروں کے بارے میں یہ فیصلہ مشکل ہے کہ کس نے کس کا رنگ اختیار کیا۔ اس کا کوئی ثبوت موجود نہیں ہے کہ شاہ نصیر یا مومن یا ذوق رنگِ لکھنؤ یا طرزِ ناسخ کے مقلد ہیں۔ دونوں بغیر تقلید کے بھی تقریباً یکساں ثقافتی اثرات کے ماتحت، ایک ہی رنگ میں کہہ سکتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ حقیقت یہی ہے۔ اس سے انکار کرنے والے بھی اتنا ماننے پر مجبور ہیں کہ یہ رنگ بیک وقت دلّی اور لکھنؤ میں موجود تھا اور اس کے پیچھے ماضی کی روایت بھی تھی۔ ہم اس کو طرزِ ناسخ و آتش بھی مشکل سے کہہ سکتے ہیں، چہ جائیکہ نصیر اور ذوق کو اس کا متبع بھی مان لیں۔ اب ذرا تذکرۂ "گلستانِ سخن" میں طرزِ شاہ نصیر کی داستان سنیئے۔ یاد رہے کہ یہ تذکرہ مرزا قادر بخش صابر دہلوی کی تصنیف ہے

---

[1] مقالات عبد السلام: ۲۳۲

اور اس پر دہلی کے مشہور استاد (ہم عصر شاہ نصیر) صہبائی کی مہر سند ثبت ہے۔ شاہ نصیر کے حال میں درج ہے!!

"روشنی طبع خدا داد سے خلوتِ دل میں ہزار شمع معنی بزم افروز تھی ۔۔۔ بیشتر تشبیہ نو اور استعارۂ جدید بہم پہنچانے میں مصروف رہتا ہے اور شعر طرز صائب پر کہتا ہے۔ بلندیٔ تلاش سے مشاعرے میں کسی کی غزل کو اس کی غزل پر تفوق نہ ہوتا تھا۔ سنگلاخ زمینوں کو دعوہ داران کمال میں سے اس کے سوا کوئی پے سپر نہ کر سکتا تھا۔ ایک بار سفر لکھنؤ اختیار کیا۔ ۔ ان ایام میں مصحفی اور انشاء اللہ خاں اور مرزا قتیل اور جرأت بحالہاش حیات پر متمکن تھے ۔۔۔ حسن اتفاق ہے کہ اس کی شہرت کی کشش نے اکثر ساکنین شہر لکھنؤ کو اسکے حلقۂ شاگردی میں کھینچ لیا ۔۔۔ شاہجہاں آباد میں بیشتر شعرائے عالی طبع اور موزوں طبعانِ تیز فہم شل شیخ ابراہیم ذوق اور محمد مومن خاں مومن تخلص اور میر حسین تسکین اوائل حال میں اسی کی شاگردی سے مفتخر تھے۔"

اس کے بعد شاہ نصیر کا کلام تو نہیں خود ناسخ کا کلام نصیر کی صدائے باز گشت معلوم ہونے لگتا ہے، لیکن چونکہ خود نصیر خرمن فارسی کے خوشہ چیں ہیں اس لئے یہ نتیجہ نکالنا قرین انصاف ہو گا کہ دونوں نے اپنے اپنے طرز پر صائب و غنی سے کسب فیض کیا اور اگر کچھ اضافہ یا کمی ہے تو وہ ان کا ذاتی نقص و کمال ہے۔

۵۔ تذکرہ گلستان سخن : ۱ : دیباچہ ۲۰ و ۷۶

طرح اندازان "اسکول" نے ناسخ و آتش کے رہتھ ان کے شاگردوں کا بھی ذکر کیا ہے اور رجحانات کی تشکیل میں انھیں بھی ان اساتذہ کا شریک سہیم قرار دیا ہے۔ تعجب یہ ہے کہ ایسی باتیں وہ لوگ بھی کرتے ہیں جو ان کے صحیح نہ ہونے کا علم رکھتے ہیں۔ مثلاً عبدالسلام ندوی نے لکھا ہے کہ ناسخ نے اپنے رنگ میں اخلاقی مضامین اور فلسفہ اور علم کلام کے مسائل کی آمیزش سے ایک وقار پیدا کر دیا تھا لیکن یہ باوقار روش ان کے تلامذہ سے نہ نبھ سکی اور میر امداد علی بحر، مرزا محمد رضا برق اور میر علی اوسط رشک نے ایک ایسا رنگ اختیار کیا جو اس قدر شرمناک تھا کہ ہم اس موقع پر بطور نمونہ و مثال کے ان کے چار شعر بھی نقل نہیں کر سکتے ۔[1]

یہ طرز ناسخ و آتش جو باہم مختلف ہے، شاگردوں کے یہاں مزید اختلاف لے کر رونما ہوتی ہے اس پر طرہ یہ کہ یہ صرف صنف غزل میں محدود ہے۔ اگر ہم ہیئتہ طرز کو طرز ناسخ و آتش مان بھی لیں تو اس کا ہر صنف شاعری پر اطلاق نہیں ہو سکتا۔ غزل لکھنؤ میں مائل بہ زوال صنف تھی۔ اس کو "اسکول" کی بنیاد بنانا اور ان صنفوں سے صرف نظر کرنا جو یہاں کا سرمایۂ افتخار اور حجم کے اعتبار سے بھی قابل توجہ ہوں مثلاً" قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی، واسوخت، نثر وغیرہ، کسی مؤرخ کو زیب نہیں دیتا۔

اس طریق کار کی قباحت ناسخ اور آتش کے شاگردوں کے سلسلے پر نظر ڈالنے سے واضح ہو جاتی ہے۔ ان میں سے بھی غزل کے شاعر نہیں ہیں۔ مثلاً ناسخ کے سلسلہ تلامذہ میں نمایاں نام وزیر، بحر، برق، رشک

---

[1] مقالات عبدالسلام: ۲۵۹

میرؔ، جلالؔ، تلقؔ، امانتؔ اور محسنؔ کے ہیں۔ کیا ان سب کا رنگ ایک ہے؟ کیا یہ سب صرف غزل کے پیمانے سے ناپے جاسکتے ہیں۔ اور ان کے دوسرے کارناموں پر پردہ ڈالا جاسکتا ہے؟ کیا بحرؔ اور رشکؔ کی لسانی ضابطہ بندی، میرؔ کی قصیدہ گوئی اور مثنوی نگاری، جلالؔ کی زبان دانی اور داستاں سرائی، تلقؔ کی واسوخت نگاری، محسنؔ کی نعت گوئی، امانتؔ کی "اندر سبھا" کے علاوہ مرثیہ نگاری، سب کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکنا قرینِ انصاف و اعتبار ہے؟ پھر ناسخؔ ہی کے سلسلے میں نگیرؔ، نصیحؔ، اُنسؔ، عشقؔ اور تعشقؔ جیسے مرثیہ گو بھی ہیں۔ آخر ان کے یہاں لکھنؤ کے اقدار مشترک کیا ہیں؟

کچھ ناسخؔ کے شاگردوں ہی کے یہاں یہ کیفیت نہیں ہے۔ آتشؔ (۱۷۷۸ء - ۱۸۴۶ء : ۱۱۹۲ھ - ۱۲۶۲ھ) اور انکے شاگردوں کو لے لیجئے ان کے سلسلے میں نسیمؔ، شوقؔ، رندؔ اور صباؔ کے نام نمایاں ہیں۔ کیا نسیمؔ اور شوقؔ کی مثنویوں کو نظر انداز کرنا اور اُن کی غزلوں کے متفرق اشعار کی بنا پر ان کو سراسر غزل نگار بنا لینا اور "لکھنؤ اسکول" کا نمائندہ فرض کر لینا، کسی طرح بھی مناسب کہا جاسکتا ہے؟

اگر ناسخؔ اور آتشؔ کا رنگ اِن کے شاگردوں میں ڈھونڈھ نکالا جاتا ہے تو شاگردانِ مصحفیؔ کو کیسے چھوڑا جاسکتا ہے؟ اِسی سلسلے میں اسیرؔ، امیرؔ مینائی، ریاضؔ خیرآبادی، شوقؔ قدوائی اور مضطرؔ خیرآبادی شامل ہیں۔ کیا یہ سب انفرادی یا اجتماعی توجہ کے مستحق نہیں ہیں اور اگر ہیں تو ان میں کون کون سی خصوصیتیں لکھنؤ اسکول کے تحت آتی ہیں اور کون کون اس زمرے سے خارج ہیں؟

اس میں شک نہیں کہ ناسخ و آتش دونوں بڑے استاد تھے ان کے بعد استادوں میں کوئی لکھنوی استاد ایسا نہیں ہوا جو دہلوی استادوں کی ہمسری کر سکے۔ اسی لئے ناسخ و آتش کا بڑا شہرہ ہوا۔ ان میں بھی ناسخ استادِ فن کی حیثیت سے زیادہ بڑے ہیں۔ لیکن وہ یقیناً لکھنؤ کے سب سے بڑے شاعر نہیں تھے۔ اسی دور اور اسی لکھنؤ میں انیس و دبیر کا طوطی بول رہا تھا اور وہ یقیناً بزرگ تر شاعر تھے بعض مرثیہ کو خالص مذہبی تصنیف قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ بنیادی طور پر ایک ادبی صنف کی حیثیت سے نمایاں ہوئی اس لئے انیس سے نے کے محسن کا کوروی تک کے رجحان کو ہم کیا کہیں گے؟

دوسروں کی طرح عندلیب شادانی بھی جب لکھنوی شاعری کی بات کرتے ہیں تو انکی نظر غزل گویان لکھنؤ ہی پر جمع ہوتی ہے بلکہ غزل گویوں میں بھی صرف شاگردانِ ناسخ و آتش پر۔ انھوں نے یہ بات بڑی وضاحت سے کہی ہے۔ لیکن لکھنوی شاعری ان لوگوں میں کیسے محصور ہو سکتی ہے؟ سب سے پہلا سوال یہ ہوگا کہ کیا لکھنؤ میں انھیں حضرات نے اردو شاعری کی بنیاد رکھی۔ اس کا جواب نفی میں ہے۔ وہ اپنے زمانے میں غالباً یہ نہیں کہیں گے کہ سودا، میر، سوز اور حسرت سے لے کر مصحفی اور انشا تک سبھی دہلوی شاعر تھے جنھیں قسمت نے لکھنؤ میں لا پھینکا تھا، اسی لئے لکھنوی شاعری ان سے عبارت نہیں ہو سکتی۔ ان کی شاعری دہلوی شاعری ہے۔ اگر ایسا ہے تو مصحفی، انشا اور رنگین کے نامطبوع رجحانات بھی قطعاً دہلوی ہیں۔ شادانی کے پیش رو اس بیان کی تاریخی الجھنوں کا زیادہ احساس رکھتے تھے اسی لئے انھوں نے ایسی قطعیت سے گریز کیا ہو۔ عبدالسلام ندوی نے یہ رخ اختیار کیا کہ لکھنوی شاعری کا خاکہ مصحفی و انشا کے زمانے میں تیار ہوا۔ اگر خاکہ ان کے زمانے میں تیار ہوا تو ان کے تصورات کو لکھنوی شاعری سے الگ کیسے کیا جا سکتا ہے اور شاگردانِ سودا و میر و سوز و حسرت جو مصحفی و انشا کے عہد کے لکھنؤ میں موجود تھے اور خود شاگردانِ مصحفی و انشا کو اس اسکول کے لسٹ سے کیسے نکالا جائے گا؟ ابو اللیث صدیقی اسکول کی ابتدا تو ناسخ و آتش سے قرار دیتے ہیں لیکن مصحفی، انشا

اور رنگین وغیرہ کے کلام کے نامطبوع اثرات کو "لکھنوی اسکول کے سر تھوپنا چاہتے ہیں۔ میٹھا میٹھا ہپ ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تھو"۔ روزمرہ کی زندگی میں تو پھر بھی چل جاتا ہے لیکن ادبی اور تنقیدی نظریہ سازی میں نہیں چل سکتا۔

بہر کیف شاداتی نے مصحفی، انشا اور جرأت کو بخش دیا ہے اور "لکھنوی اسکول" میں شامل نہیں کیا ہے۔ ان کے شاگرد بھی خارج از بحث قرار دے گئے ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نگاہِ کرم صرف ناسخ اور آتش پر کیوں ہے؟ میر، سودا، سوز، انشا، مصحفی، جرأت، ممنون، میر حسن، منت، ہلول داہام حسرت، قتیل، تنہا، خلیق، بقا، یکین، استاد، واقف، حیران، افسوس، سرور، نوازش، عیشی، عطا، رفت، حسرت، ذوقی رام، نظیر، افسردہ، واجد، مہر، ناصر، موجی، عاقل، قمر، دلال، ہلال، دیوانہ، عاشور علی خاں، عرش، ضمیر، انیس، دبیر، رشید، تعشق وغیرہ اساتذہ اور ان کے شاگردوں یا شاگردوں کے شاگردوں نے کیا قصور کیا تھا کہ "لکھنوی شاعری" کا دائرہ اُن کیلئے تنگ کر دیا گیا۔ ان سلسلوں میں بعض ایسے شاعر اور ادیب بھی ہیں جن کو جانے اور سمجھے بغیر "ادبستانِ لکھنؤ" کا کوئی مجموعی تصور قائم نہیں ہو سکتا۔

یہ بھی سمجھ میں نہیں آتا کہ "لکھنوی شاعری" کے زمرے میں غزل ہی کو کیوں چنا گیا ہے، دراں حالے کہ وہاں کے مخصوص اصنافِ شعری مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، سلام اور واسوخت وغیرہ ہیں۔ انھیں اصناف میں لکھنؤ والوں کے بیشتر اکتسابات ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ انھیں کی بدولت اردو کے ادبی نقشے میں لکھنؤ اور یو۔ پی کو ایک امتیازی جگہ حاصل ہوئی ہے ابتدائی دور کے علاوہ "غزل" یہاں ایک ضمنی صنف بن گئی اور صرف تفریحی مشغلے کے طور پر یا پھر مشق بڑھانے کے لئے استعمال ہوتی رہی ہے۔ اگر ہم نمایاں

غزل گویوں کے نام گننا چاہیں تو چند ناموں کے بعد سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے، لیکن مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ لکھنے والوں کی تعداد کافی ہے۔ ان میں کئی نمایاں اور ممتاز نام آتے ہیں اور یہ سلسلہ دور تک چلا جاتا ہے۔ یوپی کے مثنوی نگاروں کی فہرست پر نظر ڈالیں تو انشا، آفریں، تجلی، میر حسن، انتظار رنگین، منت، مروت (صغیر علی انصاری)، اشرت، صادق، ظہور، عشرت غفلت، ہوش، خواجہ حسن، رقیمی، شبل، جرأت، رضا، بقید، معین، مصحفی، وحشت، ہدایت، محبت، بیاز، شیدا، فضائل، محزون، اثر، عنایت، ناصر اشک، حسن علی، سپہر، صفی، نسیم، اختر، امانت، نادر، تسلیم، صبا، ضمیر، نسیم (دیا شنکر) قمر، نثار، ناسخ، لطیف، غلام حسین، فصیح، زائر، نفیس، مشتاق، حسرت، اسیر، محسن، مینر، علی، تلق، امیر، اصغر، راحت، احمد، محمد تقی، عنایت (کنور عنایت سنگھ) سحر، وحشت، منور، چمن، روشن، ہرچند، راغب، انور حسن، قائم، جرأت (پیر محمد) بیتاب، وحشی، رسا، عبرت، محمد قاسم علی، حقیقت، دوارکا داس، سید احمد علی، حکیم جواہر لال، شوق قدوائی وغیرہ کے سامنے نام آتے ہیں ان میں اکثر ایسے ہیں جنھوں نے ایک سے زیادہ مثنویاں لکھی ہیں جو غزلوں کے دیوانوں پر بھاری ہیں۔ لکھنؤ کی شاعری کا کوئی جائزہ بھی اس اہم ذخیرے سے کیسے چشم پوشی کر سکتا ہے؟

قصیدہ گویوں کی صفوں میں انشا، مصحفی، سعید، شگفتہ، منت، نوا، ادیب، غفلت، احسن، پروانہ، حسرت اذکی، حیران، سلامت، محزون، بقا، سبقت، مروت، وحشت، نادر، اثر، حسام، جوہر، حسن، منیر، جرأت، عیشی، عزیز، صفی، محشر، آرزو، منتظر، محسن، حیدری، شہیر، محقر،

شہید، ناصری، ضامن، تحسین، نفضل، شہیدی، مشیر، وحید، ذاکر، ہنر، دغلام عباس)، نسیم، اعظم، اسد، شمیم، سلیم، خبیر، رزم، محذور، ناصر، عاجز بقا جلالوی، ہنر (لائق علی)، بشیر، طاہر، ناصر (ناصر حسین)، طاہرہ، منتصر، بزم، نجم جیسے نام نظر آتے ہیں۔ انھیں کے ساتھ ساتھ نعت گویوں کی بھی ٹولی ہے اور ان میں بھی کافی اہم لوگ ہیں۔ ان میں شہیدی، مذاق، کوثری نقیر، محسن، سالک، نفضل، امیر، شہید، نادر، بیان، کفایت علی، لطف سعادت، اوج اور تسخیر وغیرہ کے نام سے علمی اور مذہبی حلقے متعارف ہیں۔

اور پھر مرثیہ گویوں کی ایک طویل فہرست ہمارے سامنے آتی ہے مرثیہ کو لکھنؤ سے کچھ ایسا ہی لگاؤ ہے کہ لکھنؤ کا ذکر آتے ہی ادبیات میں مرثیہ کا تصور بھی ذہن میں اُبھرتا ہے۔ خلیق، فصیح، ضمیر اور دلگیر کے پہلے بھی گدا احسان اور افسردہ وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ ان کے بعد انیس اور ان کے خاندان اور دبیر اور اُن کے خانوادے نے اس صنف سخن کو خصوصی طور سے برتا اور پروان چڑھایا۔ اِن کے علاوہ بھی مرثیہ نگاروں کی ایک بڑی جماعت ہے جس نے اُردو شاعری کی اِس صنف کی آبیاری کی ہے اور اسے ایک عظیم صنف بنا دیا ہے۔ متذکرہ بالا ناموں کے علاوہ مثال کے طور پر چند نام اور ملاحظہ ہوں: تنہا، نسمت، اثر، ذہین، راحم سید، صابر، ضمیر، ظہور، عاشق، فریاد، ثروت، مخلوق، ستار، شرف عطا، کرم، ناظر، نفیس، طرب، حسن، عنبر، گمان، غلام حسین خان، امانت اُنس، انیس، بہار، مقبل، صفیر، عشق، عیاش، فریاد، مشیر، کافی مذنب، علی، ضیغم، محزون، عزیز بنارسی، ادراک، مونس، حیدری، انسان، اسیر، رند، مضطر، میر بادشاہ، نادر، تعشق، وصل، مطیر، وحید،

باقر، احمد، اوج، نفیس، رشید، عارف، شمیم، نسیم، رضا، آرزو، ثابت اور خبیر وغیرہ۔

واسوخت نگاروں کی بھی ایک فہرست مرتب ہو سکتی ہے۔ امانت، تلق، شوق، امیر، آباد، انجم، آرزو، سحر، شایاں، برق سے بھی ارباب نظر واقف ہیں۔ ریختی، ہجو، ہزل رباعی وغیرہ ان کے علاوہ ہیں اور ان میں بھی کچھ نام نمایاں ہیں۔ ان تمام اصناف کے الگ الگ خصوصیات ہیں۔ ان سب کو ایک رشتے میں پروئے بغیر شاعری پر مجموعی حیثیت سے کوئی رائے کیسے دی جا سکتی ہے؟ خصوصیات کا تعین کر کے اسکول بنانے کا سائنسی عمل تو بعد میں شروع ہوتا ہے، پہلے تمام شعری سرمائے کا جائزہ تو لے لیا جائے۔ ان اسکول سازوں نے یہ زحمت گوارا نہیں کی ہے یا اگر کی ہے تو حقائق سے جان بوجھ کر چشم پوشی کی ہے۔ عندلیب شادانی نے بھی لاکھوں صفحات پر بکھرے ہوئے اس عظیم الشان سرمائے سے بے نیاز ہو کر صرف چند غزل گو شاعروں کے کلام سے چند اقتباسات لے لئے ہیں اور انھیں کو "لکھنوی شاعری" کا بلند بانگ" نام دے دیا ہے۔ یہ کسی صورت میں بھی مناسب نہیں ہے۔ ہمارے پرانے نقاد اور ادبی مورخ بھی ایسا ہی کرتے تھے لیکن وہ کسی حد تک مجبور تھے۔ اس دور تک ہمارے تذکرہ نویس غزل ہی کو کل کائنات شعری سمجھتے تھے۔ اگر کہیں مرثیہ نگاری، قصیدہ نگاری یا مثنوی نگاری کا ذکر بھی آیا تو ان اصناف کے نمونے درج کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی گئی۔ اس بیسویں صدی میں ایسے فرسودہ تخیل سے چمٹے رہنا، نہ صرف یہ کہ دوسرے اصناف سخن کے ساتھ زیادتی ہے بلکہ اپنے ادب کی تاریخ اور تنقید کے ساتھ بھی ناانصافی ہے۔

لکھنوی دبستانِ شاعری کی خصوصیات گنوانے والوں کو یہ بتانا چاہیے کہ مثنویوں، قصیدوں، مرثیوں، رباعیوں، واسوختوں وغیرہ میں مبینہ خصوصیاتِ شعری کس حد تک موجود ہیں۔ اِن اصناف کے برتنے والے بھی اسی ماحول کے پروردہ اور انھیں شعری خصوصیات کے تربیت یافتہ ہوں گے جنھیں ”لکھنؤ اسکول“ کا نام دیا جاتا ہے۔ اِن لوگوں نے ”ناسخیت“ اور ”آتشیت“ کے کن پہلوؤں کو اپنایا ہے اور اگر نہیں اپنایا ہے تو ناسخ و آتش کا بنا کردہ ”نیا دبستان“ ساری شاعری کو کیسے محیط مان لیا جائے گا؟

نثری ذخیرے کی بات میں اِس لئے نہیں کر رہا ہوں کہ دلی اور لکھنؤ اسکولوں کے معماروں نے صرف ”دبستانِ شاعری“ ہی کی بات کی ہے، ورنہ حق بات یہ ہے کہ اس دور کی نثر نے اردو ادب کو ایک زندہ اور متحرک زبان بنانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ اگر شاعری پر درباری اثرات ہیں تو پھر نثر میں بھی ان اثرات کا پایا جانا اور بھی یقینی ہے کیونکہ نثر، نظم کے مقابلے میں درباری اثرات زیادہ جلد قبول کرتی ہے اگر لکھنو میں بعض اصنافِ ادب عام اثرات سے بچ گئے ہیں تو بھی یہ جائزہ لینا ضروری ہے کہ ایسا کیوں ہوا؟

لکھنؤ اسکول کے خصوصیات

ان ابتدائی باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے، ذرا ان خصوصیات کا بھی جائزہ لے لینا چاہیئے جن کو لکھنؤ اسکول کا طرۂ امتیاز سمجھا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا اور تفصیلی بیان عبدالسلام ندوی کا ملتا ہے۔

۱۔ لکھنؤ کے تمدن اور معاشرت میں عام طور پر جو زنانہ پن پیدا ہو گیا تھا اس کا اثر وہاں کی شاعری میں بھی نمایاں ہے۔ مثلاً:

کسی کے محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی
حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا (آتش)[1]

شعرائے لکھنؤ کے دواوین میں عورتوں کے زیورات، پوشاک اور سامان آرائش کی مکمل فہرست ملتی ہے۔

۲۔ فارسی کی دلآویز ترکیبیں شعرائے دلی کے یہاں بکثرت ہیں۔ شعرائے لکھنؤ اور دہلوی شعرا میں ذوق و نصیر کا کلام ان سے خالی ہے۔ مؤخر الذکر کا کلام آتش و ناسخ سے ملتا جلتا ہے۔ لیکن یہ شعرائے لکھنؤ کا عیب نہیں ہے۔ کیونکہ بے میل زبان بھی قابلِ فخر ہے۔

---

[1] مجھے تو اس شعر میں زنانہ پن نظر نہیں آتا۔ ع۔ ج ز

۳۔ شعرائے دلّی مختصر غزلیں لکھتے ہیں لیکن شعرائے لکھنؤ سیر حاصل۔ بعض اوقات دو غزلہ اور سہ غزلہ۔ ابتدا جرأت و مصحفی نے کی اور شعرائے لکھنؤ نے کمال کو پہنچا دیا۔

۴۔ شعرائے لکھنؤ کے یہاں داخلی جذبات کم، اور معشوق کے خارجی اوصاف کا ذکر زیادہ ہے۔

۵۔ رعایتِ لفظی کی طرف شعرائے لکھنؤ کا رجحان زیادہ ہے۔ دہلوی شعرا کے یہاں بھی ہے۔ لیکن ان کا نمایاں رجحان نہیں ہے۔

۶۔ ابتذال عام ہے۔

۷۔ شعرائے لکھنؤ کا عام رنگ حدِّ اعتدال سے بڑھی معاملہ بندی ہے، دہلوی شعرا کے یہاں نرا معقول ہے۔

۸۔ تشبیہات و استعارات کی نزاکت و لطافت مفقود ہے اور اکثر ابتذال کا رنگ بھی اختیار کر لیتی ہے۔[1]

اسی کے ساتھ ایک دوسری جگہ عبدالسّلام ندوی نے ناسخ کے کچھ مثبت اثرات کا بھی ذکر کیا ہے:۔

۱۔ قدما کی ایک خصوصیت فحاشی اور بد زبانی تھی اور ہجو سے گزر کر خود غزل میں اس فحش زبان نے بار پا لیا تھا۔ لیکن ناسخ نے اس قسم کے الفاظ سے زبان کو پاک کر کے اس کو مہذب اور شائستہ بنا دیا۔[2]

۲۔ مضامین میں عاشقانہ طرز کو کم کر کے، ہر قسم کے مضامین کو شامل غزل

۱۔ شعرالہند:۔ ۲۰۱۔ ۲۰۲

۲۔ شعرالہند: ۱: ۱۹۱

کر لیا جس سے غزل گوئی کے دائرے میں نہایت ہی وسعت پیدا ہو گئی۔[1]

۲۔ ناسخ نے شعر و سخن کے متعدد اصول اختیار کئے اور اپنے تلامذہ سے رواج دئے" جس کی وجہ سے یہ زبان انھیں اصول مقررہ کے ساتھ گھر گھر پھیل گئی۔[2] انھوں نے "زبان کو نہایت مہذب اور شائستہ بنا دیا اور آج تمام شعرا اسی زبان کے مقلد ہیں۔[3]" متوسطین میں ناسخ و آتش نے زمین شعر کو بالکل ہموار کر دیا"[4]

ان بیانات کا خلاصہ یہ ہے کہ "زنانہ پن" اور نسوانی خصوصیات کے اظہار کے علاوہ، جن بنیادوں پر عبدالسلام ندوی نے لکھنؤ اسکول کی بنیاد ڈالی ہے وہ ان کی ذاتی تحقیقات کے مطابق بھی دلی اسکول کا عطیہ ہیں اور فرق کیفیت کا نہیں بلکہ کمیت کا ہے۔ اس کے علاوہ لکھنوی شاعروں کی توجہ تمام و کمال زبان کی حد بندی اور تراش و خراش پر مرکوز رہی۔ انھوں نے غزل کو ایک عاشقانہ صنف شاعری کے طور پر برتنے کی بجائے، عام مضامین و مطالب کے اظہار کا ذریعہ بنا دیا۔

اگر غور کیا جائے تو عورتوں سے عشق کا تصور اور ان کے سراپا لباس اور زیورات کی وابستگی کا اظہار محمد شاہی دور کے اردو شعرا نے بھی کیا ہے اور خاصی مقدار میں کیا ہے۔ اگرچہ امرد پرستی کا رجحان دلی کے شعرا کے کلام میں نسبتہً زیادہ نمایاں ہے لیکن لکھنوی شعرا کے یہاں بھی معدوم نہیں۔ فارسی تراکیب کا ترک کرنا خود ندوی کے نزدیک فعل معیوب

---

[1] شعر الہند: ۱: ۱۹۳
[2] " : ۱: ۲۰۲
[3] شعر الہند: ۲: ۱۷
[4] " : ۲: ۱۸

نہیں ہے۔ غزل در غزل اور طویل قطعات لکھنے کی روایت بھی دلی سے شروع ہوئی۔ خارجیت بھی وہاں کم نہیں (مستثنیات کا ذکر نہیں)۔ رعایت لفظی، ابتذال اور معاملہ بندی کا سرچشمہ بھی دلی ہے۔ مناسبات لفظی کا سلسلہ تو سلمان ساؤجی تک پہنچ جاتا ہے۔ اگر اتنے دور نہ جایا جائے اور دورۂ ایہام گویاں کے شعرائے دلی ہی کو منبع مان لیا جائے تب بھی یہ صنعت لکھنؤ کی ایجاد نہیں ہے۔ صنائع لفظی کے سلسلے میں میر تقی حقیر، حکیم آغا جان عیش اور عبدالرحمٰن خاں احسان کے نام عبدالسلام ندوی نے خود گنوائے ہیں۔

معنوی اعتبار سے لکھنوی شعرا نے متاخرین شعرائے فارسی، مثلاً صائب، غنی، قدسی، کلیم، جلال، اسیر، بیدل وغیرہ کا تتبع کیا اور ہندوی اثرات انھوں نے اودھی، برج بھاشا وغیرہ کی جاندار ادبی روایتوں کے واسطے سے قبول کیے۔ دونوں ہی جگہ خارجی اثرات کی زیادتی تھی۔ دلی کے اردو شاعر چاہے وہ دورِ اول کے یعنی متقدمین ہوں یا امیر حسن اور مصحفی وغیرہ کے زمانے کو پیش نظر رکھتے ہوئے) متوسطین اور متاخرین ہوں، سبھی کے یہاں خارجی اثر ملتا ہے۔ اگرچہ مغلیہ سلطنت کے دورِ زوال کی ابتدا میں جو عام طوائف الملوکی اور سماجی بے ضابطگی دلی میں پھیلی ہوئی تھی اس نے اور تصوف نے داخلیت کو بڑا ابھار دیا، پھر بھی خارجیت نیز ہندی کی فارسی اور ہندی روایتوں کا خاتمہ نہیں ہو پایا۔ بلکہ آخر تک اس کا اچھا خاصا رواج رہا۔ دلی پر انگریزوں کے تسلط کے بعد یعنی آخری دور شاہ عالم ثانی سے ذرا سکون ہوا تو یہاں کا شاعر بھی غمِ ذات کی اس کال کوٹھری سے باہر نکل آیا جہاں وہ

گھوم پھر کر بار بار لوٹ آتا تھا۔ لکھنؤ میں نسبتہً زیادہ ہی سکون ملا اور وہاں کی سماجی زندگی زیادہ منظم تھی اس لیئے وہاں یہ رجحان زیادہ نمایاں ہوا سماج میں نئی چمک دمک نظارے کی دعوت کے سامان بکھیرے تھی۔ درسِ نظامی کے عام رواج اور تعلیم کی توسیع کی بدولت علوم کے مراکز، فارسی نغموں سے پھر گونجنے لگے اس کے علاوہ تلسی داس، کبیر میرا بائی کے ادبی اور مذہبی نغمے گھر گھر گلی گلی سنائی دینے لگے اور جائسی اور قطبن کی تخلیقیں بھی جاذب توجہ بننے لگیں۔ اس ماحول میں لکھنؤ کی عشقیہ شاعری کا لہجہ زیادہ طربیہ اور نشاطیہ ہوگیا۔ مابعد الطبیعاتی داخلیت بھی اعتقادی پابندی رسوم کے سانچوں میں ڈھلنے لگی۔ لیکن اس نشاطیت کے باوجود یہ عجیب بات ہے کہ لکھنوی شعرا کے یہاں قربت جسمانی کا تصور بہت کم ملتا ہے۔ آنکھیں دور کے جلووں پر راضی اور دل ودماغ تخیل وتمثیل پر قانع نظر آتا ہے۔

داخلی انداز کی عشقیہ شاعری یقیناً مائل بہ زوال ہے لیکن یہ زوال دلّی سے لکھنؤ تک آشکارا ہے۔ داخلی شاعری کا جو تصور ہمارے پرانے ناقدین کے ذہنوں میں ہے وہ کسی ادب کا مستقل انداز بن بھی نہیں سکتی لکھنؤ میں فرصت اور خوش نگری کا تھوڑا موقع پاکر لوگ طویل شعری صنفوں اور نثر پاروں کی طرف جھک پڑے۔ مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، داستان واسوخت، وغیرہ سکۂ رائج الوقت بن گئے۔ یہ رجحان جو دور محمد شاہی کی نشانی تھا اور جو دلّی کی افراتفری میں وقتی طور پر دب گیا تھا پھر بڑھا اور اتنا بڑھا کہ غزل پر مثنوی کے سراپا اور قصیدوں کی خارجیت، طولِ کلام، لفاظی اور صنعت پسندی کا اثر گہرا ہوگیا۔ اسی کو دیکھ کر امداد امام اثر کی نظر

میں غزل غزل نہیں رہی بلکہ قصیدے کے مماثل بن گئی۔ غزل کے اس مزاج کو پہچاننا ضروری ہے

اس مزاج کا خمیر دلی ہی کا ہے اور کوئی علیحدہ اسکول نہیں ہے۔ لطف یہ ہے کہ جس شہر ادب پر "لکھنوی اسکول" کی ساری عمارت کھڑی کی گئی ہے اسی میں صاف صاف یہ بھی تحریر ہے۔

"ہم یقین کے ساتھ یہ نہیں کہہ سکتے کہ مصحفی، جرأت، انشا وغیرہ کے کلام میں جو غیر مطبوع تغیرات پیدا ہوئے وہ تمام تر لکھنو کی آب وہوا اور درباری تعلقات کا نتیجہ ہیں۔"

مجھے ایسے اسکول سازوں سے واقعی ہمدردی ہے۔ یہ لوگ اپنے ہی بنائے ہوئے جال میں خود گرفتار ہو گئے ہیں۔ اگر یہ حضرات یقین سے کوئی بات نہیں کہہ سکتے۔ تو انھیں کچھ کہنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ عبدالسلام ندوی کو تو اس کا بھی اقرار ہے:

"ناسخ و آتش کے زمانے میں، اگرچہ جیسا کہ اوپر گزر چکا ہے، خود لکھنؤ میں دو مختلف اسکول قائم ہو گئے تھے لیکن خود متاخرین شعرائے لکھنؤ کے دور تک یہ دونوں اسکول الگ الگ قائم نہ رہ سکے، بلکہ آتش و ناسخ اور دونوں کے اساتذہ کے رنگ سے مل جل کر ایک نیا مخلوط رنگ قائم ہوا اور متاخرین اساتذہ لکھنؤ نے اسی مخلوط رنگ میں کہنا شروع کیا، چنانچہ اس دور کے اساتذہ لکھنؤ میں منشی امیر احمد مینائی کا پہلا دیوان "مراۃ الغیب" لکھنؤ کے اسی رنگ میں ہے۔"

اب اگر ایک ہی دور میں، ایک ہی لکھنؤ میں، دو مختلف اسکول قائم ہو چکے

تھے اور ان کا اختلاف واضح تھا تو دونوں پر لکھنو اسکول کا لیبل چپکا دینا کہاں تک روا ہے؟ اگر مفروضہ لکھنؤ اسکول خود دو اسکولوں میں بٹا ہوا تھا اور ان دو اسکولوں کے اختلاط سے ایک تیسرا مخلوط اسکول وجود میں آچکا تھا، تو پھر ان تینوں اسکولوں کو الگ الگ نام کیوں نہیں دیا جاتا اور اس طرح بہت سی ذہنی کشمکشوں سے نجات کیوں حاصل نہیں کر لی جاتی؟

وجہ ظاہر ہے۔ اگر ایک ہی عہد میں دو مختلف اسکول تسلیم کر لئے جائیں تو درباری اثرات کا سادہ نسخہ کارآمد نہیں ہو سکتا۔ سچ تو یہ ہے کہ لکھنؤ اور دلی کو الگ الگ ادبی دبستانوں میں بانٹنا ہی سراسر ناروا اور نسبی عمل ہے۔ دلی میں ایک ہی وقت میں کئی کئی رجحانات کار فرما تھے اور لکھنؤ میں بھی۔ مثال کے طور پر غالب، مومن اور ذوق ایک ہی دلی میں، ایک ہی عہد میں، ایک ہی درباری ماحول میں پرورش پاتے ہیں، پھر بھی ایک دوسرے سے کتنے مختلف ہیں! اس پر سنجیدگی سے غور کرنے اور دو سکے مکاتب خیال کے پورے سوال کو از سر نو جانچنے کی ضرورت ہے۔ ایسی جانچ اور پرکھ ابھی تک نہیں ہو پائی ہے۔ اسی وجہ سے اب بھی لوگ عجیب و غریب باتیں کر جاتے ہیں۔ اس کی تازہ ترین مثال عندلیب شادانی ہیں۔ انھوں نے کچھ ایسی خصوصیتیں گنوائی ہیں جو ان کے خیال میں لکھنؤ سے مخصوص ہیں۔ ان کی جانبداری اسی سے عیاں ہے کہ انھیں لکھنؤ کی کوئی مثبت خصوصیت نظر ہی نہیں آئی۔ حد یہ ہے کہ قدم قدم پر عبدالسلام ندوی کی خوشہ چینی کرنے کے باوجود انھیں ان خوبیوں کا بھی خیال نہیں آیا جو علامہ ندوی نے گنائی ہیں۔

چند اہم خصوصیات شاعری

مولانا عبدالسلام ندوی نے "لکھنؤ اسکول" کی جو خصوصیتیں بیان کی تھیں عندلیب نے بھی انھیں کو اختیار کیا ہے۔ "لکھنؤ اسکول" کی تعیین میں ندوی سے جو بنیادی تسامحات ہوئے ہیں۔ ان کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جاچکا ہے تقلید کا سہارا لے کر اور منطقی اعتبار سے بے حد کمزور بنیادوں پر ایک نا استوار عمارت قائم کرنے کے بعد شادانی نے جو نقش و نگار بنائے ہیں وہ بھی عجیب و غریب ہیں۔ وہ لکھنوی بزرگوں کے کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کرنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ لکھنوی:

"شاعری کی بعض اہم خصوصیتیں ایسی بھی ہیں جنھیں یا تو ناقدین نے قابل اعتنا ہی نہیں سمجھا ہے یا اس طرف اُن کی نظر ہی نہیں گئی اور اگر کسی نے ان خصوصیات کے متعلق کچھ لکھا بھی ہے تو اس کی حیثیت اجمالی اشاروں سے زیادہ نہیں ہے۔"[1]

اس بلند آہنگی کے پس منظر میں ذرا ان خصائص خبری پر بھی ایک ایک اُچٹتی سی نظر ڈال لیجئے۔ شادانی نے حسب ذیل اہم خصوصیتیں گنوائی ہیں۔

۱۔ لکھنؤ اور دلی کی شاعری میں جنس کا تفاوت ہے۔ بارہویں صدی ہجری میں شعرائے دلی کے محبوب "دلی کے کج کلاہ لڑکے" تھے اس میں بھی دو طرح کے شاعر ہیں ایک تو خود امرد پرست ہیں اور دوسرے ۹۵ فیصدی اپنے پیشروں کی نقالی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں اصلیت نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں لکھنوی شعرا کی محبوبہ لازمی طور سے صنف

---

[1] تحقیق کی روشنی میں: ۲۲۰

نازک سے تعلق رکھتی ہے"۔ پھر ان میں دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو پردہ نشین سے محبت کرتے ہیں اور دوسرے وہ جو زنانِ بازاری کے دلدادہ ہیں جن لکھنوی شعراء نے خط، مسوں، ٹوپی، دستار، وغیرہ کا ذکر بھی کیا ہے وہ ضلع جگت یا رعایت لفظی کے شوق میں۔

۲۔ لکھنوی شعرا سامانِ آرائش کا ذکر کرتے ہیں۔ مثلاً زلف، کاکل، گیسو جوڑا، چوٹی، کنگھی، مشاطہ کے علاوہ سرمہ، مسی، غازہ، مہندی، فندق، پھول، افشاں، وغیرہ کا ذکر۔

۳۔ مستورات کے زیورات کی تفاصیل بھی لکھنوی شعرا کے یہاں بہت ملتے ہیں۔ بلکہ لکھنوی شاعری "زیورات کا صندوقچہ" یا جوہری کی دوکان کہی جا سکتی ہے۔

۴۔ لکھنوی شاعری میں نسوانی لباس کا ذکر بھی بڑی تفصیل سے ملتا ہے

۵۔ اعضائے نسوانی کا تذکرہ اس عریانی اور اس فراوانی کے ساتھ غالباً کہیں اور نہیں مل سکے گا۔" اس سلسلے میں شادانی نے تحقیق کے طالبوں کو تذکرہ "سراپا سخن" تالیف محسن ملاحظہ کرنے کا مشورہ دیا ہے۔

۶۔ چھٹی خصوصیت "طوائف اور رقص و سرود" کے عنوان سے گنائی گئی ہے۔ یہ درحقیقت پہلی ہی خصوصیت کی تکرار ہے، لیکن غالباً زور استدلال پیدا کرنے کے لئے اس کا الگ دوبارہ ذکر کرنا مناسب سمجھا گیا یا پھر چند اشعار کی بناء پر یہ جتانا مقصود رہا ہو کہ شعرائے لکھنؤ کی اصل محبوبہ زنِ بازاری ہے۔

---

[۱] کیا محبوب صنفِ ذمی سے بھی تعلق رکھ سکتی ہو۔

۷۔ "لکھنوی شاعری میں ہندو سماج، ہندوانہ رسم و رواج اور ہندوانہ روایات کا اثر نمایاں طور پر موجود ہے۔

۸۔ لکھنوی شاعری میں لفظ "پری" کا استعمال بکثرت ہوا ہے۔

۹۔ لکھنوی شعراء کو ریختی کہنے کا بہت شوق ہے۔

۱۰۔ لکھنوی شعراء کی ایک کثیر تعداد عام طور پر ایک خاص بیماری میں مبتلا نظر آتی ہے۔ اس کا نام "داغِ جنوں" ہے۔ اس کی اصلی حقیقت تو معلوم نہیں مگر اشعار سے اتنا پتہ ضرور چلتا ہے کہ یہ داغ سر پر ہوتا ہے اور جنون یا سودا کے جوش سے وجود میں آتا ہے۔

۱۱۔ گیارھویں خصوصیت مضحکہ خیز مبالغوں کا استعمال ہے مثلاً طوفانِ گریہ میں پانی کا کمر کمر ہو جانا وغیرہ۔

۱۲۔ لکھنوی شاعری کی ایک نہایت اہم خصوصیت "غزلوں کے مقطعوں میں رسولِ مقبول، پنجتن یا ائمہ کے توسل سے طلبِ نجات ہے"۔

اِن خصوصیات پر سطحی نظر دوڑانے والا بھی یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ تمام خصوصیات ایک منفیانہ اور مناظرانہ نقطۂ نظر سے منتخب کی گئی ہیں، یہ بات بھی چھپی نہیں رہ سکتی کہ لکھنے والے نے بزرگوں کے کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کرنے کے بعد یہ رائیں قائم نہیں کی ہیں بلکہ ان میں بیشتر تقلیدی اور باقی سطحی اور سرسری ہیں۔ ان کا یہ دعویٰ بھی صحیح نہیں ہے کہ ان خصوصیات پر پہلے کسی کی نظر ہی نہیں پڑی۔ ان بارہ میں سے کم از کم چھ تو ایسی ضرور ہیں جن کا ذکر مولوی عبدالسلام ندوی نے "شعر الہند" جلد اول میں تفصیل سے کیا ہے وہی باتیں الفاظ بدل کے اور مثالیں بڑھا کے شاہ زمانی نے بھی پیش کر دی ہیں باقی باتیں چنداں درخورِ اعتنا نہیں کیونکہ نہ تو وہ لکھنوی شعراء سے مخصوص ہیں

اور نہ کسی اعتبار سے اہم۔

بیشتر مثالیں محسن کے تذکرۂ "سراپا سخن" سے دی گئی ہیں۔ اربابِ نظر جانتے ہیں کہ یہ تذکرہ محسن نے اس خاص التزام سے ترتیب دیا تھا کہ معشوق کے سراپا میں ایک ایک عضو سے متعلق اشعار یکجا کیے جائیں اس سلسلے میں انھوں نے مخصوص مشاعرے کرائے۔ شعرا کے دواوین اور تذکروں اور بیاضوں سے مثالیں یکجا کیں۔ شعرا کو دعوتِ عام دی اور اس دعوت کے جواب میں بہتوں نے اس مخصوص نوع کے اشعار محسن کے پاس تذکرے میں شامل کرنے کے لئے بھیج دئے "سراپا سخن" کی یہ خصوصیت اُس کے نام سے بھی ظاہر ہے۔ اس کو بنیاد بنا کر خصوصیاتِ شعری گنوانا، ادبی تاریخ کے چہرے کو مسخ کرنے کی کوشش کے مترادف ہے ایمو شادانی نے حسب ذیل حقایق کو بھی بالکل نظر انداز کر دیا ہے اور اگر کہیں ذکر بھی کیا ہے تو اسے دبا کے بیان کیا ہے۔

لکھنؤ اور دلّی کی شاعری کی خصوصیتیں تسلیم کرانے کے وقت ان باتوں کا اقرار کرنا ناگزیر ہے کہ جس دور کی باتیں ہم کر رہے ہیں اس دور میں۔

۱) لکھنؤ کی شاعری کے بیشتر رجحانات دلّی سے آئے ہیں یا متاخرین شعرائے دہلی سے اخذ کئے گئے ہیں۔

۲) لکھنؤ میں غزل گوئی پسپائی پر مائل ہے۔ غزلیں کہی جا رہی ہیں اور دواوین مرتب ہو رہے ہیں، لیکن خاص رجحان وسیع تر اصناف مثلاً مثنوی، واسوخت، قصیدہ، مرثیہ کی طرف ہے۔ آخر بیشتر غزل مشقِ سخن کا ذریعہ ہے۔ غیر و خلیق کی طرح لوگ غزل سے ابتدا کر کے مرثیوں کی طرف عود کر آتے ہیں۔ وسیع تر اصناف

کی طرف دلی والوں کے دل کھنچ رہے ہیں لیکن تغزل کے احیائے ثانیہ کی کوشش بھی جاری ہے۔

۳) زبان کے بناؤ سنگار اور توسیع کی طرف اذہان راجح ہیں کیونکہ زبان ترقی کی اس منزل میں ہے جہاں غزل کے محدود ڈکشن کو پھیلائے بغیر کام نہیں چل سکتا تھا۔ صنایع و بدایع کا یہ پہلو اکثر نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ گل کاریوں کی ادا ادبی کوششیں وسعت زبان کا وسیلہ بھی بنتی ہے۔

۴) دہلوی اور فارسی اثرات کے ساتھ ساتھ لکھنؤ میں اودھی، برج بھاشا اور سنسکرت کے چند اثرات کو از سر نو اپنانے کی کوشش کی جاتی ہے، لیکن یہ کوشش سطحی ہے اور اس کے پیچھے علمی یا ثقافتی گہرائی نہیں ہے۔

۵) ایک ہی وقت میں کئی ایک رجحانات کارفرما ہیں اور کوئی ایسا رجحان نہیں ہے جس کو سارے لکھنؤ اور صرف لکھنؤ سے مخصوص کیا جا سکے۔ دلی میں بھی مختلف رجحانات ہیں۔ ایک ایک وقت میں کئی کئی طرز جاری رہ چکے ہیں۔

۶) لکھنوی شاعری کے سرمائے میں عظیم تر حصہ طویل اصناف سخن کا ہے اگر ناقدان پر خاطر خواہ توجہ دیں گے تو لکھنؤ کے "دبستان شاعری" کا تصور ہی کچھ اور ہو جائے گا۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس وقت ہم اسکول کو "شہر دل" سے وابستہ کرنا ضروری بھی نہیں سمجھیں گے۔

۷) ادبی اور ثقافتی لین دین کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ دلی والے بھی لکھنؤ والوں سے اخذ نور کرتے ہیں۔ دلی والوں نے ناسخ تک کا اتباع کیا

اور یہ جانے بغیر کیا کہ خود ناسخ، صائب، غنی اور ناصر علی وغیرہ سے
متاثر ہیں۔ انشا، مصحفی اور ناسخ وغیرہ کی غزلیں دلی جاتی تھیں اور
لوگ اسی زمانے میں اپنی طبع آزمائیاں کرتے تھے۔ میر حسن کی مثنوی
کے وہ ڈنکے بجے کہ لکھنؤ ہی نہیں بلکہ دلی میں کئی شاعروں نے مثنویاں
لکھنے کی ٹھانی۔ "سحر البیان" نے واقعی جادو کر دیا تھا۔

ان چند اساسی خیالات کا اظہار کرنے کے بعد، یہ ضروری ہے
کہ شادانی کے بیانات کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔ اس سلسلے میں
ادبی رجحانات کے ساتھ ساتھ یہ تاریخی حقائق بھی سامنے آئیں گے کہ
اجڑی دلی میں عیش پرستی کا رجحان کس قدر تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ یہی عیش
پرستی اور بے فکری زوال سلطنت کا باعث بنی۔

پھر شادانی کے بیان کردہ ایک ایک رجحان کا جائزہ لے کر یہ ظاہر کیا جائے گا
کہ اسکول سازی کا سارا کام کتنے ذہنی انتشار کے ساتھ غیر علمی طریقے پر ہوا ہے۔ اردو
میں اسکول سازی اور عہد سازی کے لئے ہمیں از سر نو غور کرنا ہوگا۔ لکھنؤ
اور دلی دو اہم ادبی مراکز تو ضرور رہے ہیں، لیکن دو ادبی اسکول نہیں ہیں۔
زبان و ادب ترقی پذیر اکائیاں ہیں۔ دونوں مرکزوں میں زبان اپنی
فعالیت کی بدولت آگے بڑھ رہی ہے۔ اگر یہ ترقی مختلف سمتوں میں ہوئی ہے
تو اس کا تعین ہونا چاہیئے۔

اس کتاب کا مقصد اسکول سازوں کے مفروضات، مزعومات اور
مسلمات کا جائزہ لینا ہے۔ کوئی دوسرا نظریہ عہد بندی اور اسکول سازی
کے بارے میں پیش کرنا نہیں ہے۔ یہ اشارہ کر دینا بھی ضروری ہے کہ اردو
جو ہندوستان گیر زبان ہے اور بیک وقت کئی اہم مرکزوں بالخصوص دلی اور

لکھنؤ میں مصروفِ عمل رہی ہے، اس کے اسکول اور عہد عمومی رجحانات کی بنیاد پر بنائے جائیں اور اگر بیک وقت کئی رجحانات بھی ہوں تو ان کے اُتار چڑھاؤ کو واضح کیا جائے۔

محبوب کون؟

شاد آنی نے لکھنوی شاعری کی جو خصوصیتیں بیان کی ہیں، ان میں سب سے اہم خصوصیت (انھیں کے بیان کے مطابق) یہ ہے کہ شعرائے دلی علی العموم "امرد پرست" ہیں اور اہل لکھنؤ "زن پرست" یہ شادانی کا محبوب موضوع ہے اور وہ شعرائے اردو کی امرد پرستی کے بارے میں پہلے بھی لکھ چکے ہیں۔ زیر نظر کتاب[1] میں بھی "محبوب کے لئے فعل مذکر کا استعمال" کے عنوان سے انھوں نے ایک علیحدہ مضمون تحریر فرمایا ہے۔ اس میں بھی دلی کی امرد پرستی کا ذکر کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> "حقیقت یہ ہے کہ بارہویں صدی ہجری میں سادہ رویوں سے عشق بازی ہمارے یہاں عام طور پر مروج تھی۔ قدرتی طور پر اس دور کے شعراء نے اپنی غزلوں میں کہیں آپ بیتی اور کہیں جگ بیتی بیان کی ہے۔"

پھر نواب درگاہ قلی خاں کی "مرقع دہلی" کے اقتباسات کے اردو ترجمے پیش کرنے سے پہلے لکھتے ہیں:

---

[1] تحقیق کی روشنی میں

"نواب صاحب نے اس وقت کی دہلی کی جو دلکش قلمی تصویریں کھینچی ہیں، انھیں دیکھ کر انسان مبہوت ہو جاتا ہے۔ جہاں دہلی کے ممتاز علماء، عرفاء، شعراء اور دوسرے فن کاروں کا حال لکھا ہے وہیں اس عہد کے مشہور حسن پرستوں اور شہر آشوب سادہ رویوں کا تذکرہ بھی کیا ہے[1]۔"

اس کے بعد چند امردوں اور امرد پرستوں کے حالات کا اقتباس پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ہم نے مثال کے طور پر نواب صاحب کے بیان کے صرف چند ٹکڑے یہاں نقل کئے ہیں۔ پوری کتاب کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ محمد شاہی عہد کی دلّی میں امرد پرستی کی آگ گھر گھر لگی ہوئی تھی[2]۔"

اور پھر یہ اعلان فرمایا ہے۔

"ان ناقابل تردید شہادتوں کی موجودگی میں مولانا حالی یا کسی دوسرے بزرگ کی یہ بات کیوں کر مان لی جائے کہ اُردو کی عشقیہ شاعری کا امرد پرستی سے کوئی تعلق نہ تھا۔ مگر یہ ماننا پڑے گا کہ امرد پرستی کا زور شاعری کے ابتدائی دَور میں زیادہ تھا اور تدریجاً کم ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ لکھنؤ کا دبستان شاعری اپنے مخصوص عیوب کے باوجود اس داغ سے تقریباً پاک ہے[3]۔"

---

[1] تحقیق کی روشنی میں : ۱۹۰ [2] تحقیق کی روشنی میں : ۱۹۲

[3] " " ۱۹۲

اسی بات کو انھوں نے اسی کتاب کے دوسرے مضمون "لکھنوی شاعری کی چند خصوصیات" میں مختصراً یوں دُہرایا ہے!

"بارہویں صدی ہجری میں شعرائے دہلی کے محبوب "دکی کے کج کلاہ لڑکے تھے[1]"

مزید زور پیدا کرنے کے لئے انھوں نے لکھا ہے:

"الغرض یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ بارہویں صدی ہجری میں سادہ رویوں سے عشق بازی ہماری سوسائٹی کا ایک نہایت محبوب مشغلہ تھی۔ ۔۔۔۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ اس زمانے میں ہر شاعر امرد پرست تھا۔ تاہم اس میں شک نہیں کہ جہاں تک ان کی شاعری کا تعلق ہے ان کا محبوب اکثر و بیشتر ایک سادہ رو کج کلاہ ہی ہے۔

"اس محل پر یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ ان بزرگوں کی عشقیہ شاعری زیادہ تر "روایت" پر مبنی ہے جس میں اصلیت کم اور نقالی زیادہ ہے۔ محمد شاہی دور کے شعرا نے اپنے غزلوں میں کہیں آپ بیتی کہیں جگ بیتی بیان کی ہے۔ انکے بعد آنے والوں نے روایتی طور پر عموماً اپنے پیش روؤں کی تقلید کی ہے۔ تو اس طرح گویا ایک طبقہ تو ان شعرا کا ہے جنھوں نے درحقیقت سادہ رویوں سے عشق بازی کی ہو اور دوسرا گروہ ان لوگوں کا ہے جن کی امرد پرستی تقریباً ۹۵ فیصدی اپنے پیش روؤں کی نقالی پر مبنی ہو[2]"

---

[1] تحقیق کی روشنی میں: ۱۴۷ [2] تحقیق کی روشنی میں: ۱۴۸

اِن بیانات میں ایک بڑی تاریخی فروگذاشت شادانی سے یہ ہوئی ہے کہ انھوں نے ایک طرف تو بارھویں صدی ہجری دلی کے سماجی حالات کو لیا ہے اور دوسری طرف آتش و ناسخ کے زمانے کے لکھنؤ کو۔ آتش (م ۱۲۶۳ھ) اور ناسخ (م ۱۲۵۴ھ) دونوں ہی تیرھویں صدی ہجری کے ہیں۔ ان کے شاگرد اور شاگرد تو یقیناً اور بھی بعد کے ہیں۔ سو برس کے اس فاصلے کی کھائی لفظی گورکھ دھندوں سے کیسے پٹ سکتی ہے؟ پھر بھی لکھتے ہیں کہ محمد شاہ کے بعد امرد پرستی کا زور تدریجاً کم ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ لکھنؤ میں تقریباً غائب ہو گیا۔ انھیں یہ بتانا چاہیئے تھا کہ اس سو برس کے عرصے میں خود دلی میں یہ کمی کس درجے تک پہنچی تھی۔ اُن کو لازم تھا کہ وہ تیرھویں صدی ہجری کی دلی سے مثالیں دیتے۔ اگر اس دور کی دلی میں امرد پرستی کی بھرمار ہوتی اور لکھنؤ سے بالکل ہی غائب ہوتی تبھی امرد پرستی کا فقدان اور عورتوں سے عشق لکھنؤ کی خصوصیت قرار پا سکتا تھا۔

شادانی یہ بھی مانتے ہیں کہ بعد میں آنے والوں نے روایتی طور پر امرد پرستی کا اظہار اشعار میں کیا ہے۔ جب امرد پرستی کم ہوئی تو بعد میں آنے والوں کی امرد پرستی" ادبے ردیے" والی امرد پرستی تو اتنی رہ گئی۔ پھر پیام کا شعر پیش کرنے سے کیا فائدہ۔ وہ تو محمد شاہی عہد کی باتیں کرتے ہیں:-

شادانی کے ان بیانات میں اس سے بڑی لغزش صریحی حق پوشی کی ہے انھوں نے "مرقع دہلی" سے بارھویں صدی ہجری کے امرد دلی اور امرد پرستوں مثلاً اعظم خاں پسر فدوی، مرزا منو اور میاں مبینگا وغیرہ کا حال نقل کیا

ہے، لیکن نواب درگاہ قلی نے اس کتاب میں عورتوں بالخصوص زنانِ بازاری وغیرہ کا جو تفصیلی ذکر کیا ہے، اُسے سرے سے نظر انداز کر گئے ہیں۔ اگر کسی نے اصل کتاب کا مطالعہ نہ کیا ہو تو وہ یہی سمجھے گا کہ مصنف نے صرف امردپرستی کا ذکر کیا ہے۔ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ تعجب ہے کہ فاضل ناقد کے تاریخی اور تنقیدی شعور نے اخفائے حق کو کیونکر گوارا کر لیا

تصویر کا دوسرا رُخ مکمل کرنے کے لئے یہ داستان ملاحظہ کیجیے

درگاہ قلی میر حسرت کے عرس کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اُن کے بیٹے میر کلو عجب طمطراق اور طرفہ شان سے عُرس کرتے ہیں ۔۔۔۔ شاہی دربار کے تمام امراء اور اربابِ نشاط کو صلائے عام دیتے ہیں۔ چونکہ خود جوان اور تمام زنخیں امیرزادوں سے آشنا ہیں اس لئے ان کی خاطر سب سازِ نشاط اور سامانِ انبساط کے ساتھ آتے ہیں اور اپنی اپنی "معشوقاؤں" کو اپنے ساتھ لاتے ہیں۔ ہر درخت کی جڑ میں، ہر نہال کے سائے میں اور ہر چمن کے کنارے زنگار رنگ خیمے نصب کرتے ہیں، شرابِ نوشی کا دور چلتا ہے۔ رات کو ہر طرف رقص ہوتا ہے۔ مشتہیات و مرغوباتِ نفسانی سے جس چیز کی بھی آرزو ہو، مہیا ہو جاتی ہے"[1]

پھر لطیف خاں کے حال میں لکھتے ہیں:-

"بہ زیادہ تر نوربائی اند دوسری طوائفوں، خواندوں اور نوا زندوں اور ناچنے والوں سے اپنی محفل سجائے رکھتے ہیں"[2]

---

[1] "مرقع دہلی" دہلی بارھویں صدی ہجری میں: ۱۲۔ ۱۴

[2] " " " " : ۲۹

کسل پورہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"کمس سنگھ نے اس پورہ میں ہر قسم کی طوائفیں اور فواحش بازاری یعنی مال زادیوں کو بسایا ہے اور ارباب مناہی و منکرات کو اپنی حمایت میں لیا ہے۔ محتسبوں کی جماعت کثرت کے باوجود اس کے ارد گرد پھٹک نہیں سکتی۔ یہ سب رنگا رنگ لباسوں میں آراستہ ہو کر اپنے کو لوگوں کے سامنے پیش کرتی ہیں اور میانجی کو واسطہ بنائے بغیر ہر گلی میں لوگوں کو دعوت دیتی ہیں۔ اس کی ہوا شہوت آمیز اور فضا باہ انگیز ہے۔ خاص کر ہر شام کے قریب عجیب مجمع ہوتا ہے۔ ہر مکان میں ناچ، ہر جگہ گانا۔ ارباب عشق بے مخالفت و مزاحمت اس کارخانے میں سر اٹھاتے ہیں[1]۔"

سرائے خواجہ اسد خاں لسنت کے متصل احاطہ ناگل تھا۔ جہاں ناگل نامی کوئی اہل کمال دفن ہیں۔ اس احاطے کا حال یہ تھا :

"ہر مہینے کی ساتویں کو دہلی کی عشق سرشت عورتیں خوب بن سنور کر زیارت کی تقریب سے وہاں جوق در جوق پہنچتی ہیں، لیکن حقیقتاً ان کا مدعا کچھ اور ہوتا ہے۔ کھل کھیلتی ہیں اور مربوط اشخاص کے گرد جمع ہو کر داد خوش دلی دیتی ہیں۔ اکثر اہل تجرید اور غریب پیشہ اس جماعت سے اُمید قبول و انتخاب لگائے۔ گھاٹ چمن کی طرح اپنے کو زیبا و رعنا بنا کے جلوہ میں پیش کرتی ہیں ع

تا دست کرا خواہد و میلش بکجا باشد[2]۔"

درگاہ قلی نے احاطہ ناگل کے حالات وہاں کے خواص کی زبانی لکھ دئے ہیں

---

[1]۔ مرقع دہلی : ۱۹ - ۳۸ [2]۔ مرقع دہلی : ۴۰ - ۳۹

مگر میں اس ناگفتہ بہ کے نقل کرنے میں تامل کر رہا ہوں۔

اس قبیل کے کچھ اور بیانات بھی "صاحب" مرقع دہلی" کی چشم دید شہادت پر سنیے:-

۱) معشوقہء ابو الحسن خاں کو رقص میں کمال ہے۔ (ص ۶۸)

۲) نور بائی دلی کی ڈومنیوں میں سے ہے۔ ارباب موسیقی معترف ہیں۔ اس نے "جنگلہ" کی جو اس وقت دلی میں رائج ہے، خوب مشق بہم پہنچائی ہے عورتوں کی ایک جماعت کے ہمراہ، جن کے ناموں کے آگے بیگم دخانم لگا ہوا ہے۔ بزم سجاتی ہے۔ ہر شخص سے رعایت کی سفارشیں کرتی ہے اور چونکہ اس کی خاطر ہر جگہ عزیز ہے، جو کچھ کہتی ہے، مان لیا جاتا ہے۔ (ص ۹۲، - ۹۳)

۳) چمنی دلی کی مشہور مستیوں میں ہے۔ بادشاہ تک رسائی ہے موسیقی میں کسب و کمال کا یہ حال ہے کہ اپنے زمانے کے ماہروں کی ہم رتبہ ہے اور اس وجہ سے ہر جگہ معزز و محترم ہے۔ کافی رقم کے بغیر اسکی صحبت ناممکنات سے ہے۔ اس کمال موسیقی کے علاوہ، خوش صحبت اور خوش رو و زمرہ بھی ہے۔ (ص ۹۴)

۴) ادا بیگم۔ دہلی میں مشہور و معروف ہے۔ کہتے ہیں کہ پائجامہ نہیں پہنتی اور جسم کے نچلے حصے کو مو قلم سے رنگین پاجامے کی طرح رنگتی ہے اور بڑی خوبصورتی سے نقش بناتی ہے۔ اسی حال میں امرا کی محفلوں میں جاتی ہے لیکن کوئی امتیاز نہیں کر پاتا۔ (ص ۹۵)

۵) ہاتھی سوار بھیا۔ رقاصوں میں مشہور اور طائفہ داروں کی سردار ہے۔ چوبدار ملازم ہیں۔ امیروں سے برابر کی ملاقاتیں ہوتی ہیں۔

۵) سفارش میں رتبہ رکھتی ہے۔ اور اس کی بات مان لی جاتی ہے۔ پہلے اعتماد الدولہ سے ربطِ خاص تھا اور وہ اس گھر جایا کرتے تھے (ص ۶۹)

۶) خوش حال رام جنی، اعتماد الدولہ کی سرکار میں ملازم ہے اور طرفہ شان رکھتی ہے۔ جہاں بھی رقص کرنے جاتی ہے وہاں معززینِ شہر جمع ہوتے ہیں لیکن کسی کو خاطر میں نہیں لاتی (ص ۷۰)

۷) چک مک دمانی، جب جوانی بہار پر تھی تو بڑی شوخ تھی۔ عوام کو بھی پسند تھی۔ بادشاہ تو فریفتہ تھے۔ چک مک خطاب دیا تھا (ص ۷۰)

۸) کالی گنگا، اچھی رقاصہ تھی۔ لوگ منت سماجت کرتے تھے (ص ۷۷)

۹) زینت دہنجی۔ بے حد خوش ادا اور نازک اندام تھیں اور رقص و سرود سے واقف۔ ہر شب کسی حریف کی "زلیف آغوش" ہوتیں اور ہر روز کسی ظریف کی ہمدوش ؎

می کشدش چو قدح دست بدست
می بردش چو سبو دوش بدوش (ص ۷۷-۷۸)

۱۰) رحمان بائی ڈھاڑی زادی ہے۔ سیاہ فام، لیکن حرکات و سکنات میں شوخی اور فتنہ انگیزی ہے۔ جہاں جاتی ہے اپنے کو لٹنے دیے رہتی ہے اور دست بوس سے بچتی ہے۔ (ص ۷۹-۸۰)

۱۱) پنا بائی بہت اچھی گانے والی تھی اور یہی حال کمال بائی کا بھی تھا مؤخر الذکر مدتوں محل شاہی میں بزم آرا رہی۔ جب نادر شاہ کے حملے کے بعد بادشاہ نے ناچ گانے سے توبہ کرلی، تبھی ان کی صحبت میسر آسکی ورنہ ملنا محال تھا (ص ۸۰) انھیں پنا بائی کے بارے میں آبرو کی پوری غزل ہے۔

قیامت راگ، ظالم بھاؤ کافر گت ہے اے پتّا
تمھارے حسن سوں دیکھی سو آگی نت ہوا اے پتّا
نہیں لیتی ہمارا نام ہم کو یاں تلک بھولی
تجھے ہم اور کیچھ اب کیا کہیں رحمت ہے اے پتّا

۱۲) پتّا اور تنّو دونوں ہی بادشاہ کی منظور نظر تھیں اور بہت حسین متناسب اعضا اور خوش گلو۔ بادشاہ کے ان پر بڑی عنایتیں تھیں۔ اب بطور خود محفل سجاتی ہیں۔ تنّو، میاں محمد ماہ سے بھی وابستہ تھیں (ص ۸۲ - ۸۱)

۱۳) کنور۔ میاں محمد ماہ کی معشوقہ تھی۔ انھیں کے گھر پڑ رہیں۔ خوب حظ اٹھایا۔ (ص ۸۱)

۱۴) اُما بائی گانا بھی اچھا جانتی ہے اور حرکات و سکنات میں بھی نمکینی اور موزونیت ہے۔ اس پر طبیعت بھی "الفت پیرا" اور "دنا آشنا" پائی ہے۔ (ص ۸۱ - ۸۰)

شادانی نے درگاہ قلی کے ان تفصیلی بیانات کی ہوا بھی کسی کو نہ لگنے دی۔ انھیں معلوم تھا کہ ان کا ذکر یا ان کی طرف اشارہ کرنے سے بھی ان کا تعمیر کیا ہوا قلعہ مسمار ہو جائے گا اور پڑھنے والے کہہ اٹھیں گے کہ امرد پرستی کے مقابلے میں زن پرستی اور طوائف گردی کا زور کچھ کم نہ تھا اور یہ نظریہ تو بالکل ہی ڈھے جائے گا کہ دلی والے عورتوں سے عشق کرنا جانتے ہی نہ تھے اور طوائفوں یا عورتوں سے صرف لکھنؤ والے واقف تھے۔

مورخ ہی نہیں شاعروں کا کلام بھی شادانی وغیرہ کے نظریات کی

تردید کرتا ہے۔ صرف ایک شاعر ناظر کے کلام سے کچھ مثالیں پیش کر کے دورِ محمد شاہی کے فطری رجحانات محبت کی کچھ مثالیں پیش کرنا مقصود ہے میلوں ٹھیلوں میں، پنگھٹ پر اور دریا کے کنارے نظر بازوں کے مجمع نظر آتے ہیں۔ بعض اوقات نظر بازی سے گر کر بات ہوس پرستی تک جا پہنچتی ہے۔ محمد شاہی دور اور اس کے پہلے تک کی زندگی کے نقشے دیکھیے۔ بہتے کا میلہ دلی میں بہت مشہور تھا۔ ناظر نے اس کا تفصیلی بیان کیا ہے۔

آج بہتے کا یار میلا ہے — خلق کا اس کنار ریلا ہے
مرد و زن سب چلے ہیں اس جا پر — خلق پھیلی کنار دریا پر
بہل اگاڑی پہ سب چلیں نرواں — کوچہ بازار میں ہوا جیں جال
میوہ اور شیرینی ہیں سب اقسام — اور وہ بازار بھی گیا ہے تمام
جاتے اس جا امیر فیل سوار — خوب لئے یوں سے واں لگا دربار
اور جانب میں کنچنی بازار — ان سے روشن ہوئی ہے وہ شب تار
بہل رتھ میں بھری ہیں سب عورات — آشنا ساتھ اپنے کرتی بات
سیر کرتی ہیں اس طرح ہر سو — سب نظر میں ہے چشم و ابرو
کلکلاتی ہیں آپ میں ہر دم — طاق پر دھر رکھی ہے سب نے شرم
آگے پیچھے کھڑے ہیں ان کے حریف — ذات ان سا ہی ہیں سب وضیع و شریف
ہے سندیا لگا اکیلاں سات — کہ کہاں کے ویں ہم کہو اس رات
وعدہ ہوتا ہے ان میں حسب بخته — جا اترتی ہیں رات کو ہر جا
ٹھور ٹھور ان کے آملے ہیں حریف — نذر کرتی ہیں سب وجود شریف
جمع ہوتی ہیں قحبہ زانی پاس — خوف اللہ نہیں ہے کچھ نہ ہراس

کارِ بد میں سبھی ہیں آلودہ / فسق بیٹھا ہے جیسے فالودہ
معصیت ہے تمام فسق و فجور / حق رکھے ہر کسی کو اس سے دور[1]

ناظرؔ نگم بودھ گھاٹ پر بھی بہر تماشا جاتے ہیں۔

ندی پر نہایاں ہیں سیمیں بدن[2] / جیوں رنڈلے کی تھالی میں ڈھلتے رتن
کھڑے گھاٹ پر ہیں سبھی سیمبر / خجل ان کے مکھ سے سورج اور چندر
دکھاتی ہیں چھاتی نول جوبناں / کلس سونے روپے کے دیکھو عیاں
ہے اندر کی بانو سبھا جلوہ گر / کہ ہر نار ڈستی ہے[3] رمبھا سوں در
نظارہ اماں کا کرو دل صبح و شام / مجھے رات دن ہے بکوبال ہی کام[4]

یہ وہی نگم بودھ گھاٹ ہے جس کی یاد مدتوں بعد مصحفیؔ کو بھی لکھنؤ میں ستاتی رہی۔

تختۂ آب چمن کیوں نہ نظر آئے سپاٹ / یاد آئے مجھے جس دم وہ نگم بودھ کا گھاٹ
دلّی کی آرزو میں روتا ہوں مصحفیؔ / یاد آئے ہے وہ مجھ کو نگم بودھ کا جو گھاٹ

پنگھٹ پر بھی وہی مجمع رہا ہے۔

کیا جب سیر میں پنگھٹ کا گزار / کنوئیں کے گرد دیکھی فوج پنہار
کروں کیا وصف میں سنگت کا تحریر / کروں کیا ان کی میں خوبی کی تقریر
ہر اک پنہار واں اک اپچھرا[6] تھی / کنوئیں کے گرد اندر کی سبھا تھی

ایک کاچھن میوے بیچتی ہوئی شاعر کے گھر پہنچ جاتی ہے اور پھر ناظرؔ یوں محو سراپا ہو جاتے ہیں۔

۱۔ ناظرؔ دہلوی اور دیوانِ ناظرؔ: ۲۳۶ - ۲۳۴

۲ جتنا ۳ گویا ۴ دکھائی دیتی ہے۔

۵۔ ناظرؔ دہلوی اور دیوانِ ناظرؔ۔ ۲۳۳ - ۲۳۲

۶۔ اپسرا، پری ۷۔ ناظرؔ دہلوی اور دیوانِ ناظرؔ

خوبی کے گھر کا سینہ عماں تھے اس میں حباب دو پستاں

اُبھرے ہیں پیٹ اُسکے جیوں پیالہ ہی گھنے سے لگے بہت پیارہی

دیکھا میں شکم کا صاف تالاب تھی ناف بعینہٖ جو گرداب

اس حسن کا دیکھ تازہ گلزار نازؔ ہوا عشق میں گرفتار[1]

تنبولن بازار میں خریداروں کا دل لبھا رہی ہے۔

ایک تنبولن میں دیکھی دل ربا ماہ رخاں بیچ بہت خوش ادا

بیچ میں بیڑے کے گرفتار سب اہلِ دل اس منہ کے خریدار سب[2]

اور خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ کی درگاہ پر ایک بھٹیارن "مسجد کے زیر سایہ خرابات" کا منظر پیش کرتی ہے اور خود آغا نازؔ کو دعوت اعطا کی طرف متوجہ کر دیتی ہے:

ایک دیکھی میں بھٹیارن دل رُبا من ہرن، کنچن برن، حورِ لقا...

ایک چھن میں نے کیا اس جا درنگ تا نظر آئے تماشا رنگ رنگ

ہر طرف بجتا تھا طنبور و رباب ہر طرف بکتا تھا بوزا اور شراب

خندی اور بازاری اس سنگت میں جمع ہر طرف ٹٹے کھڑے تھے مثل شمع

نازؔ از بزم لیئماں دور باش باکجویاں روز و شب مخمور باش[3]

انھیں گوجری بھی نظر آتی ہے اور ان کا دل چھین لے جاتی ہے۔

گوجری پر ہوا ہے دل مائل من ہو اُس لب کے بوسے کا سائل[4]

بسنت اور ہولی کے تہواروں میں عشرتِ عام کا سماں ہو:

۱؎ نازؔ دہلوی اور دیوانِ نازؔ: ۲۳۹ ۲؎ نازؔ دہلوی اور دیوانِ نازؔ: ۲۴۰، ۲۴۲

۳؎ ؍؍ ؍؍ ۲۴۰ ۴؎ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ۲۴۲

آج ہو روز بسنت دوستاں | سمرقند ہیں بوستاں کے درمیاں
ہر چھبیلی از لباس کیسری | تازہ کرتی ہے بہار جعفری
بیٹھ ہنڈولے پیچ لگاتی ہو ہنڈول | لے گلال بہت گال مل کرتی ٹھٹھول
ناچتی گاگا کے ہوری دم بدم | جیوں سبھا اندر کی دربارِ ارم
جوشِ عشرت گھر بہ گھر ہے ہر طرف | ناچتی ہیں سب تکلف بر طرف[1]

انشا نے کوچۂ بلاقی بیگم (دلی) کی طوائفوں کا ذکر کیا ہے، انھیں میں بی نورن بھی تھیں جن کا میر عفر علی ریاض سے یارانہ تھا۔[2]

دربار سرکار کا حال

عوامی رنگ رلیوں کی ایک جھلک فائز اور آبرو کے کلام میں دیکھی اور امراء کا حال سرسری طور سے "مرقع دہلی" کی وساطت سے آپ تک پہنچا، لیکن یہ لوگ تنہا نہیں ہیں۔ تاریخیں اور تذکرے بھی انھیں کے ہم نوا ہیں لگے ہاتھوں ذرا شاہانِ دلی اور امرائے دلی کا حال ذرا تفصیل سے دیکھتے چلیے۔ ڈاکٹر گستاولیباں مغلیہ حرم کی کیفیت یوں بتاتے ہیں:

"بادشاہی محل سراؤں میں عورتوں کی تعداد غیر محدود تھی، کیونکہ یہ سلاطین اس خاص مسئلے میں اور بہت سے اور مسائل میں بھی شرعِ محمدی کے پابند نہ تھے۔ شاہجہاں کے حرم میں دو ہزار بیبیاں تھیں، لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس تعداد کو وہ کافی نہیں سمجھتے تھے اور ہمیشہ اپنے امراء کی بیبیوں میں خوبصورت

[1] فائز۔ دہلوی اور دیوان فائز: ۲۳۲ - ۲۳۱

[2] دریائے لطافت: ۸۲ - ۸۳

عورتوں کے جو یار رہتے تھے۔ اس کی وجہ سے امراء میں سخت بددلی رہتی تھی کیونکہ مغلوں میں زنا نہایت معیوب فعل ہے۔ اگرچہ یہ امراء اپنی بیٹیوں پر بادشاہ کی نظر پڑنے سے سخت پریشان ہوتے تھے تاہم وہ اپنی لڑکیوں کے لیے بادشاہ کی نظرِ عنایت کو بہت غنیمت سمجھتے تھے۔ ہر شخص کی خواہش تھی کہ اپنی لڑکی کو شاہی محل میں پہنچائے کیونکہ جس وقت وہ بادشاہ کے تصرف میں آ گئی تو وہ جاسوس اور مخبر کا کام دیتی تھی اور اگر اس پر مہربانی اس درجہ ہوئی کہ وہ بیگموں میں داخل ہو گئی تو پھر اس کے ذریعے سے سارا خاندان بن جاتا تھا۔ بڑھی آتوئیں اور مغلانیاں بھی جو محلات کی بیبیوں کی نگرانی کرتیں بجائے خود ایسی صاحبِ اقتدار ہوا کرتی تھیں کہ وزراء اور امراء اور بعض اوقات باہر کے سلاطین بھی ان سے کام لیتے تھے۔ مثل کل اُن اشخاص کے جن کو ادنیٰ اقتدار بھی تھا، یہ عورتیں بھی سخت طامع تھیں اور ان کا وسیلہ حاصل کرنے کے لئے ہمیشہ زرِ کثیر کی ضرورت ہوتی تھی۔

"محلات کے اندر بے انتہا دولت صرف کی جاتی تھی۔ ہر ایک خاتون کے لئے علیحدہ علیحدہ لونڈیاں اور ناچنے والیاں ہوا کرتیں اور ان میں سے ہر ایک روز نیا جوڑا لباس کا اور ایک نیا جوڑا جواہرات کا پہنتی۔ خواص کے لئے نقد تنخواہ مقرر تھی، جس سے وہ اپنا خرچ چلاتیں"[1]

---

[1] "تمدنِ ہند" ۳۲۱ - ۳۲۰

شاہجہاں کے حرم میں دو ہزار جلیبیوں کی تعداد کے بارے میں موسیولیباں کو دھوکا ہوا ہے۔ یہ تلعۂ معلیٰ کی ان عورتوں کی تعداد ہوگی جو شاہی محل سرا سے وابستہ تھیں۔ پھر بھی اکثر شاہی محلات کی تعداد شرعی حدود سے زیادہ رہتی تھی۔ اگر منظور نظر عورتوں کو ان میں شامل کر لیا جائے تو یہ تعداد اور بھی زیادہ ہوگی۔ خواصیں، کنیزیں، رقاصائیں وغیرہ اس کے علاوہ تھیں۔ گویا قصر شاہی عورتوں سے چھلک رہا تھا۔ وہ دراصل عورتوں کی دنیا تھی ہی، جس میں بادشاہ اور شاہزادوں کے سوا صرف خواجہ سراؤں کو بار ملتا تھا۔ عالمگیر کی جنسی زندگی محتاط تھی لیکن اس کے جانشین بگڑ گئے تھے۔ دولت و حشمت پا کے اور ان حالات میں گھر کے، کھل کھیلے۔ جہاندار شاہ نے اپنے عیاشیوں کے طفیل ایسی بدنامی حاصل کی کہ تاریخ اُسے کبھی مٹا نہیں سکتی۔ اس کی محبوب ملکہ، لال کنور، ایک مغنیہ اور خصوصیت خاں کلاونت کی بیٹی تھی۔ یوں تخت نشینی سے پہلے ہی یہ بادشاہ کی نظروں میں چڑھ چکی تھیں، لیکن جہاندار شاہ کی تخت نشینی کے بعد تو اسے بڑا ہی عروج پایا۔ امتیاز محل خطاب ہوا۔ پانچ سو احدیوں کو جلو میں لے کر، طبل و علم کے ساتھ چلتی تھی۔ اس کے بھائیوں، خصوص خاں نامدار خاں، خوش حال خاں اور نعمت خاں نے ہفت ہزاری اور پنج ہزاری منصب پائے۔ ناجی کے دیوان میں نعمت خاں کی شان میں ایک پورا ادھیہ مخمس موجود ہے۔ لال کنور کو ذریعہ بنا کر دوسرے کلاونتوں نے بھی منصب حاصل کیے۔ بقول خان خاناں اس دور میں ناچنے گانے والوں کی خوب بن آئی تھی۔ ایک بار تو اس نے بادشاہ کو اس پر راضی کر لیا تھا کہ اس کے کلاونت بھائی کو آگرہ کا صوبہ دار بنا دیا جائے، لیکن ذوالفقار خاں

(وزیرالممالک) نے کہا کہ یہ کام تو رشوت کے بغیر نہیں ہوگا۔ بادشاہ کے پوچھنے پر کہ ملکہ سے بھی رشوت لو گے۔ وزیر نے گستاخ ہو کر جواب دیا، "جی ہاں، صرف ایک ہزار طنبورے"۔ بادشاہ نے پوچھا کہ "اتنے طنبورے کیا کرو گے"؟ وزیر نے عرض کیا کہ "جب کلاونت صوبہ دار ہو جائیں گے تو ہم خانہ زاد کیا کریں گے۔ طنبورے بجائیں گے"۔ اس طرح وزیرالممالک اور دوسرے امراء کی مخالفت سے حکم واپس لیا گیا۔ ان حالات کی جھلک اُن ناجی کے کلام میں بھی دیکھی جا سکتی ہے جو مدح خواں رہ چکے ہیں:

جو سالا شاہ کا ہو کر کرے ظلم اس میں مت بولو
محل کی زینت اس کی بہن وہ پیاری کا بھائی ہو

ہوا معلوم خم خانے میں تیرا راج ہے بے شک
ہر اک سجدے میں ہے یاں دختر رز کی خدائی ہے

لال کنور کی ایک سبزی فروش سہیلی کو بھی قلعے میں بڑا رسوخ حاصل ہوا۔ اس کے مکان پر لوگوں کی بھیڑ لگی رہتی کہ اس کی سفارش حاصل کر کے جاہ و منصب پائیں۔ لال کنور کی ایک دوسری سہیلی شراب فروش تھی۔ بادشاہ سلامت اس کی دکان پر رتھ پر سوار ہو کر شراب پینے جاتے تھے۔ ایک روز اسی طرح، شراب کے نشے میں چور قلعے میں واپس آئے تو لال کنور انھیں رتھ سے اُتارنا بھول گئی اور رات بھر وہ رتھ میں پڑے سوتے رہے۔ میدان جنگ میں لال کنور خواصوں اور ناچنے گانے والیوں کو ساتھ لے جاتی تھی، چنانچہ جب فرخ سیر سے جنگ ہوئی اور جہاندار شاہ میدان چھوڑ کر بھاگا تو اس نے لال کنور ہی کے ہاتھی پر پناہ لی تھی۔

محمد شاہ نے وہ رنگ رلیاں کیں کہ اس کا نام ہی "محمد شاہ رنگیلے" پڑ گیا
مرزا حیرت دہلوی کا بیان ہے کہ بادشاہ کے سامنے ہر وقت تین سو برہنہ
طوائفوں کا رقص ہوا کرتا تھا۔ جب یہ تین سو کا ایک گروہ تھک جاتا تو
ان کی جگہ دوسری برہنہ طوائفیں آجاتیں۔ قلعے میں بیگموں کے چال چلن
کی جو کیفیت تھی وہ نہ پیرس کے تماشا گاہوں سے بہت کچھ مناسبت رکھتی
ہے۔ بیگمیں کون تھیں، اکثر ڈومنیاں، بازاری کسبیاں، ...... جن سے
کسی زمانے میں محمد شاہ نے فریفتگی ظاہر کی تھی وہ بیگم بن کے قلعے کی
چار دیواری میں مقید ہو گئی تھیں۔ قلعے میں عموماً نصف اینم برہنہ عورتوں کا
پھیرا رہا کرتا تھا...... وہاں کوئی امیر ایسا نہ تھا جس کا گھر سو سو بچاس
پچاس بیویوں سے نہ بھرا ہوا ہو۔ ان پر وہ شدید مظالم توڑے جاتے تھے
کہ جن کے سننے سے کلیجہ شق ہوتا ہے۔ ایک بے گناہ خاتون کے لئے
اپنے خاوند کی ذرا سی خفگی بسبب موت ہو جاتی تھی[1]۔ ان حالات میں
تاک جھانک، پوشیدہ ملاقاتیں اور رقابتیں (جن کے اشارے اشعار
میں ملتے ہیں اور جن کے نمونے اسی کتاب میں دوسری جگہ ملیں گے) غیر
فطری نہ تھیں۔ اسی طرح کٹنیوں، قاصدوں اور پیغامبروں کو واسطہ بنا کر
اگر یہ مقید عورتیں دوسرے دلوں میں عشق کی گرمی ٹٹولتی ہوں یا ہوس پرستوں
کے اظہار عشق کی صدائے بازگشت بن جاتی ہوں تو اس میں جائے تعجب
کیا ہے؟

---

[1] حیات طیبہ: ۱۰۔۹

[2] شاہنامہ منور کلام: شیو داس ۳۸ و ۳۹ "مرآۃ الواردات" یا "تاریخ محمد شاہی": محمد شفیع وارد
طہرانی: ۳۳، منتخب اللباب: خافی خاں: ۹۴

نور بائی پر بادشاہ کی خاص نظر تھی۔ وہ جس امیر کے گھر جاتی ایک رقم جواہر نذرانے میں پاتی۔ قبولِ دعوت کے لئے بھی معتد بہ رقم بائی جی کے گھر بھیجی جاتی۔

یہ ادا رحم تو پر تو عنایتیں تھیں ہی، چمپئی نامی طوائف کو بھی محمد شاہ کبھی کبھی یاد کرتے اور التفات فرماتے تھے۔ چلبلک دمانی پر فریفتہ تھے۔ کمال بائی مدتوں محلِ شاہی میں رہی۔ ادھم بائی رقاصہ پر ایسی نظرِ عنایت ہوئی کہ حرم شاہی میں داخل کرلی گئی اور خطابات سے نوازی گئی۔

کوکی جیو کے بارے میں شبہ ہے کہ وہ خود بھی تھی۔ حقیقت کچھ بھی ہو لیکن اتنا تو سبھی جانتے ہیں کہ سیاہ و سفید کی مالک ہو گئی تھی۔ درخواستوں پر لمبی رقمیں "پیش کش" کے طور پر وصول کرتی۔ کہتے ہیں کہ شاہی مہر کی محافظ بن گئی تھی۔

مرزا افضل بیگ خاں قاقشال نے محمد شاہ کے بارے میں لکھا ہے کہ "بادشاہِ عالی جاہ پری چہرگانِ گل رخسار اور مطربانِ شیریں گفتار سے رقص و طرب اور عیش و عشرت میں مصروف ہوتے تھے۔"

امرائے محمد شاہی میں میاں محمد ماہ ہی تنہا نہیں تھے۔ اعتماد الدولہ کو بھی بھلیتائے فیل سوار سے ربط خاص تھا اور قطب الملک اور عمدۃ الملک کو بھی عورتوں سے رغبت تھی۔ وہ عیش و عشرت کے شوقینوں میں شمار ہوتے تھے[1]

احمد شاہ بادشاہ کی شراب نوشی اور عیاشی بھی ضرب المثل بن گئی تھی۔ حالت یہ ہوگئی تھی کہ محل کے چاروں طرف ایک ایک کوس تک خوش رو

---

[1] تحفۃ الشعرا: ۴۲

اور جوان عورتیں ہی نظر آتی تھیں اور بادشاہ سارا وقت انھیں کے جھرمٹ میں باغوں اور مرغزاروں کی رومان انگیز فضاؤں میں گزار دیتا تھا[1] اس کا اثر محل کے اندر بھی نمایاں ہوا۔ ادھم بائی نے جو بادشاہ کے باپ کی منظور نظر رہ چکی تھی، نیا عروج پایا۔ بادشاہ اس کے حکم کے بغیر تنکا نہ ہلاتے اور خود ادھم بائی پر جاوید خاں (خواجہ سرا) حکومت کرتے۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ جاوید خاں محل کے اندر رہی رہنے لگے۔ شاہی دربانوں نے ایک بار تنخواہ کی عدم ادائگی کے خلاف احتجاج کا نیا طریقہ نکالا۔ کہیں سے ایک گدھا اور ایک کتیا پکڑ لائے۔ جو امیر آتا اس سے کہتے پہلے نواب بہادر (گدھا) اور حضرت قدسیہ (کتیا) کو سلام کیجیے تو آگے قدم بڑھائیے۔

میر تقی میر نے اس دور کے امراء کا حال اپنے شہر آشوب میں کھول کر بیان کیا ہے:

لال خیمہ جو ہے سپہر اساس   پالیں ہیں رنڈیوں کی اسکے پاس
ہے زنانہ شراب بے وسواس   رعب کو کیجیے کہیں سے قیاس
قصہ کوتہ رئیس ہے عیاش

عالمگیر ثانی اپنے پیشروؤں میں سب سے زیادہ مذہب کی پابندیوں کو برتتے تھے۔ ان کی نجی زندگی میں بھی عورتوں سے دل بستگی کی خاندانی کمزوری موجود تھی۔ اُن کے حرم کی تعداد دن بدن بڑھ رہی تھی۔ پچپن برس کی عمر میں بھی شادیوں کا سلسلہ جاری تھا۔ جب عمر ساٹھ کو پہنچی تو محمد شاہ مرحوم کی سولہ سالہ بیٹی حضرت بیگم کے حسن پر ایسا ریجھے

---

[1] سیر المتاخرین: ۳ : ۲۷

کہ شادی کی ٹھان لی۔ اُس نے زہر کی دھمکی دے کر شادی سے تو نجات پائی لیکن بادشاہ اتنا ناراض ہوئے کہ قید تنہائی میں ڈال دیا۔ دو برس بعد طبیعت نہیں مانی تو زینت افروز بیگم سے شادی کر لی۔ اس وقت جہاں پناہ کی حالت یہ تھی کہ سانس اکھڑ اکھڑ جاتی تھی اور برابر چکر آتے تھے۔

" حدیقۃ الاقالیم " کے مصنف اللہ یار خاں کی زبانی اب ذرا ان کے دربار کا بھی حال سنیے۔ بادشاہ ندیہ باغ (دہلی) میں دربار سجائے ہوئے ہیں۔ یہاں ایک طرف نقال، ہزال، بھگتیے اور اہل طرب ہیں اور دوسری طرف " طوائفان و لولیان عفریت صورت و دیو سیرت " ہیں۔ مبارک بستی کو دیکھ کر اللہ یار خاں کو محمد شاہ کا زمانہ یاد آجاتا ہے۔ اس زمانے میں بادشاہ کو کون کہے امرا کے یہاں بھی حسین طوائفیں رہتی تھیں۔ ایک محمد شاہی امیر، روشن الدولہ، طوائفوں کے سرپرست تھے۔ ایک دن انھوں نے طرہ باز خاں، خان دوراں خاں اور سید سعادت خاں کی دعوت کی۔ اس مجلس میں طوائفوں کے جشن کا بھی انتظام کیا۔ ان طوائفوں کو اللہ یار خاں " خیل پریاں و حوران بہشتی " سے تشبیہ دیتا ہے اور ان کے نغمہ و رقص کی خوبی کو حدِ تحریر سے باہر بتایا ہے۔

اب بیچارے اور مصیبت زدہ بادشاہ شاہ عالم کا بھی حال سنیے۔ کاؤنٹ دے مودا و (COMPTE DE MODAVE) کے بیان کا انگریزی ترجمہ جادو ناتھ سرکار نے " اسلامک کلچر " میں شایع کیا تھا۔ مودا و لکھتا ہے کہ شاہِ عالم کو عورتوں سے بڑی دلچسپی ہے اور اس کے حرم میں کوئی پانچ سو

عورتیں ہیں۔[1] ان عورتوں سے ستر اولادیں زندہ تھیں، نواسے، پوتے، یا جو اولادیں مرگئیں وہ اس تعداد میں شامل نہیں ہیں۔[2] نفس پرورد سے زیبی کا کا یہ عالم تھا کہ جس زمانے میں دلی سے بھاگ کر قلعۂ الہ آباد میں انگریز کی نگرانی میں رہنے لگے، تب بھی انھوں نے سامانِ عیش جمع کر لئے تھے اور "دن رات ناچ گانے اور شعرِ شاعری کے درپے" ہو گئے تھے۔[3]

یہی نہیں بلکہ بہادر شاہ ظفر اور ان کے بعد ان کے خاندان والوں کی دلچسپی طوائفوں اور عورتوں سے قائم رہی۔ رسی جل چکی تھی مگر اینٹھن نہیں گئی تھی۔ ظفر اور شعرا کے حالات آگے بیان ہوں گے۔ یہاں اس داستان کے سب سے دردناک پہلو کا ذکر مقصود ہے۔ غالب نے علاء الدین احمد خاں علائی کو اپنے خط مورخہ (۱۶ر فروری ۱۸۶۲ء) میں لکھا ہے "جو دلی بادشاہ کے جو بقیۃ السیف ہیں وہ پانچ پانچ روپے ماہانہ پاتے ہیں۔ اناث میں سے جو پیرزن ہیں وہ کٹنیاں اور جوان کسبیاں ہے"

"وتمن الدولہ محمد اسحٰق خاں اور ان کے تینوں صاحبزادے نجم الدولہ، افتخار الدولہ اور سالار جنگ عیاش طبع تھے اور ان کی صحبت پری پیکر عورتوں سے رہا کرتی تھی۔[4]

ان چشم دید بیانات اور تاریخی شواہد سے چشم پوشی کر کے یہ کہنا کہ دلی کے عوام یا امیر یا بادشاہ یا شاعر صرف امرد پرست تھے اور انھیں عورتوں سے

---

[1] اسلامک کلچر: جولائی ۱۹۲۷ء: ۲۹۲ - ۳۸۲

[2] شاہ عالم اور اس کا دربار (انگریزی): ۷۰ - ۶۰

[3] نادرات شاہی: ۲۶   [4] نادرات شاہی: ۳۱

[5] دریائے لطافت: ۱۲۵

کوئی رغبت ہی نہ تھی، یا تو کھلی ہوئی دیدہ دلیری ہے یا پھر افسوسناک عدم واقفیت۔ یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ عورتوں یا طوائفوں سے دلچسپی لکھنؤ میں آزاد حکومت اودھ کے قیام کے بعد ہوئی۔ یہ بھی کہنا غلط ہوگا کہ دلی کی سوسائٹی میں طوائفوں کو کوئی فروغ حاصل نہیں ہوا۔ مندرجہ بالا شہادتیں ناقابل تردید ہیں۔

شاعروں کی داستان عشق و تماشا

شاید یہ کہا جائے کہ اسکول سازوں کا روئے سخن بادشاہ امرا یا عوام کی طرف نہیں تھا، (اگرچہ خلاف واقعہ ہوگا) اور وہ صرف یہ کہنا چاہتے تھے کہ دہلوی شعرا کی صف میں سبھی امرد پرست تھے۔ شادانی نے تذکرہ میر حسن کے حوالے سے تاباں کا ذکر کیا ہے۔ صرف ایک شہادت پر یہ کیسے قبول کر لیا جائے کہ تاباں کے زمانے کی دلی میں "امرد پرستی کی وبا گھر گھر پھیلی ہوئی تھی"۔ اگرچہ شادانی نے مثالیں نہیں دی ہیں لیکن تذکروں میں کچھ دوسرے شعراء کی سادہ رویوں سے دلچسپی کا ذکر بھی ملتا ہے۔ لیکن جہاں یہ ہے وہیں ایسے واقعات بھی بھرے پڑے ہیں جن میں شعرائے دلی طوائفوں کے ہم صحبت رہے ہیں اور ان سے عشق کیا ہے۔ انھوں نے خانہ نشین عورتوں سے بھی دل لگایا ہے۔ پھر شاعروں کے زمرے میں طوائفیں بھی ہیں۔ امرد پرستی کے رجحان سے انکار نہیں لیکن یہ واحد اور بلا انتہا حاوی رجحان نہیں تھا۔ اتمام حجت کے لئے تذکروں سے چند شواہد پیش کرتا ہوں جن سے شعرا کے عشق اور دلچسپی کا حال ظاہر ہوگا۔

(۱) مولوی قیر علی منعم ("عمدۂ منتخبہ" میں نام تیر اللہ لکھا ہے) سبحانی نامی طوائف پر عاشق تھے اس لئے اکثر اس کا نام غزلوں میں نظم

کرتے تھے[۱]۔ یہ مرزا جان جاناں مظہر کے شاگرد تھے اور سرور نے انھیں "درویش بے دغل" لکھا ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ کبھی صوفیہ سادہ رویوں کے پرستار نہیں تھے۔ ان کے مرنے کے بعد سبحانی محفلوں میں ان کا ذکر کرکے رویا دیا رہا کرتی تھی اور ان کی پاکبازی کے قصے سنائی تھی[۲]۔

(۲) رجب علی بیگ رجب دہلوی نے کسی مجلس میں کسی طوائف سے رندانہ بات کہہ دی۔ اس نے فوراً تلوار اٹھا کر ایسا زخم لگایا کہ تمام عمر نشان باقی رہا[۳]۔ یہاں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ "تیغ آزما" کا ذکر اس دور کی غزلوں میں بے سبب نہیں تھا اور تیغ آزمائی کو صرف مردوں یا امردوں ہی سے مخصوص نہیں سمجھنا چاہیئے۔

(۳) حکیم میر حسن حسینی کو بھجو نامی خوش اندام رقاصہ سے محبت تھی۔ اس کو ضرورت سے زیادہ سامان وغیرہ دیتے رہتے اور بڑی منت و سماجت سے دیتے تھے۔ اس پر ناز معشوقانہ بھی اٹھاتے تھے[۴]۔

(۴) ابراہیم بیگ مقتول کو دو رنڈیوں سے محبت تھی۔ ایک ہوتی جو اربابِ نشاط سے تھی اور دلی کی رہنے والی تھی۔ وہ مقتول پر فریفتہ ہوئی اور جا وبہ وفا پر قائم رہی[۵]۔ دوسری کا نام زینت تھا۔ یہ شوخ مزاج اور عشوہ ساز تھی۔ مقتول پر ایسی ہی فریفتہ تھی کہ جب وہ لکھنؤ گئے تو یہ بھی دلی چھوڑ کر وہیں چلی گئی۔ شاعرہ بھی تھی[۶]۔

۱۔ سخن شعرا: ۴۶۳ ۴۔ مجموعۂ نغز: ۲۰۶

۲۔ عمدۂ منتخبہ ۹۴ ۵۔ تذکرہ ہندی: ۲۸۱

۳۔ مجموعۂ نغز: ۱: ۲۶۸ ۶۔ طبقات شعرائے ہند: ۲۶۸

(۵) رنجو طوائف شاعرہ تھی اور نزاکت تخلص کرتی تھی۔ نارنول کی رہنے والی تھی۔ لیکن بچپن سے شاہجہاں آباد دہلی میں رہتی تھی۔ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ سے آشنائی تھی۔[۱]

(۶) صاحب جان 'جان'، فرخ آباد سے دلّی میں آئی اور وہیں رہ پڑی۔ لکھنے پڑھنے والوں اور اہلِ سلیقہ سے ہمدردی رکھتی تھی۔ کریم الدین کے ایک شاعر دوست اس پر عاشق تھے۔[۲]

(۷) میر مہدی داغ (پسر میر سوز) خود خوش رو تھے، مگر ایک بازاری "عورت پر عاشق ہو گئے۔ کچھ دنوں بعد جدا ہو گئی۔ یہ صدمے سے بیمار پڑ گئے اور کہتے ہیں اسی غم میں جان گنوائی۔[۳]

(۸) ماہ، خود شاعرہ اور "معشوقۂ شہر آشوب" تھی۔[۴]

(۹) امتہ الفاطمہ عرف صاحب جی، صاحب تخلص، دلّی میں بغرض علاج آئیں۔ حکیم مومن سے رجوع کیا۔ درد و دوا کا سلسلہ درد دل میں تبدیل ہو گیا۔ مومن کی مثنوی "قول غمیں" کی محرک یہی تھیں۔[۵]

(۱۰) میر ظفر علی آزاد۔ بنا بیگم کی نزاکت نامی کنیز پر عاشق ہو گئے۔ دونوں طرف آگ برابر لگی تھی۔ بیگم کے پوچھنے پر کنیز نے دل کا حال بتا دیا۔ بیگم کو غصہ آیا انھوں نے مارا اور قید کر دیا۔[۶]

(۱۱) میر تقی میر کو اکثر سادہ رویوں اور مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں سے ذہنی علاقہ تھا۔ اس سلسلے میں ان کے کئی اشعار ملتے ہیں

۱۔ طبقات شعرائے ہند: ۱۹۲-۱۹۳
۲۔ گلدستۂ نازنیناں: ۳۲۰
۳۔ تذکرۂ ہندی: ۹۰
۴۔ گلدستۂ نازنیناں: ۳۲۰
۵۔ گلشن بے خار: ۱۲۲
۶۔ تذکرۂ شعرائے ہند: ۱۴

جن کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ حقیقت پر مبنی ہیں یا روایت پر۔ لیکن وہ بھی صنفِ نازک کے ناوک ابرو کے زخمی ہیں۔ انھیں ایک پری تمثال عزیزہ سے دور دو تعشق اور میل خاطر تھا۔ آخر بات پھوٹ نکلی تھی۔

(۱۲) غالب کو بھی ایک ظرف ستم پیشہ ڈومنی سے عشق تھا اور خود اسیر جو اثر ہوا وہ اس شعر سے ظاہر ہے۔

تیرا بدنامی سے جا چھپنا نقاب خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

(۱۳) فرح بخش فرخ۔ طوائف بھی تھی اور شاعرہ بھی۔ اصل میں کاٹھ کی رہنے والی تھی۔ دلی میں آ بسی۔ اپنے عاشق سے خوش اور ہمیشہ اچھے جوڑے کی تلاش میں رہتی تھی۔

(۱۴) میاں عبدالعلی شاہ متلق بدراسی۔ ۱۸۴۵ء کے قریب دلی آئے۔ کریم الدین سے بھی ملے تھے۔ وہ دستی کا جال پھیلایا۔ عورتوں کو فریب دینے اور حرام کرنے لگے۔ بالآخر چوری کے جرم میں قید ہوئے۔

(۱۵) مرزا غیاث الدین شہزادے تھے۔ گانے بجانے اور ناچ دیکھنے کا بہت شوق تھا۔ ایک رنڈی ان کے یہاں ملازم رہا کرتی تھی۔

(۱۶) صاحب عالم مرزا فتح الملک فخر، بہادر شاہ ظفر کے بیٹے تھے کریم الدین نے لکھا ہے کہ گانا بجانا سننے کا اور رقص دیکھنے کا

لہ۔ بہار بے خزاں: ؎۔ طبقات شعرائے ہند ۲۰۳
؎۔ اردوئے معلیٰ: ۱۹ ؎۔ ،، ،، : ۲۰۳
؎۔ طبقات شعرائے ہند: ۲۱۰

بہت ذوق ہے۔ یہ بات تو تمام خاندان تیموریہ کے حق میں گویا منحصر ہو گئی ہے؟[1]

(۱۷) محمد شاہ کے زمانے میں ایک شاعر ٹاکر تیس گزرے ہیں۔ یہ عجیب و غریب ہستی تھی۔ عرب یا فارسی میں کوئی بھی شعر یا رباعی وغیرہ پڑھتا تو ٹاکر تیس الفاظ بدل کے فی البدیہہ بے معنی مصرعے موزوں کر دیتے تھے۔ ایک دن محفل رقص میں یہ بھی موجود تھے کسی نے ان سے یہ فرمائش کی کہ رقاصہ پر کچھ موزوں کریں۔ فوراً بول اٹھے:

کوئی دور سے کوزہ اگر بجل کو بجھاتا ہے تبھے بیچی ہو بیٹھا۔[2]

(۱۸) مکرم الدولہ بہادر بیگ خاں غالب (م ۱۲۱۰ھ) نیاز بیگ خاں کے بیٹے ذو الفقار الدولہ کے زمانے میں اکابر رؤسا میں گنے جاتے تھے۔ شاہ عالم کے اندھا کیے جانے کے پہلے تک اپنے گھر پر مشاعرہ کرتے رہے۔ اس میں سب شعرا کی دعوت کرتے اور شاعرے کے بعد محفل رقص برپا ہوتی جس میں رنڈیاں ناچتیں۔[3] خود عاشق پیشگی پسند مزاج اور اختلاط گل رویان سمن اندام سرمایۂ ابتہاج۔ روز و شب ایک نہ ایک معشوقۂ راست قامت و کج ادا سے ہنگامہ صحبت گرم رہتا؟[4]

(۱۹) اشرف علی خاں فغاں، اپنے زمانے میں ہزل گوئی اور خوش طبعی کے لئے مشہور تھے۔ دلی سے لے کر عظیم آباد تک بھی حاضر جوابی میں

لہ۔ طبقات شعرائے ہند: ۲۱۶ سہ۔ طبقات شعرائے ہند: ۲۴۴

لہ۔ تذکرۂ شعرائے ہند: ۲۲ لہ۔ گلستان سخن: - ۲۰۰

کسی سے محجوب نہیں ہوئے، لیکن انھیں ایک بار ایک طوائف سے
خفت اُٹھانا پڑی۔ واقعہ یوں ہے کہ کسی مجلس میں لطیف حرف
و حکایات کا دور چل رہا تھا۔ محفل میں جو ارباب نشاط موجود تھیں
ان سے نقرے بازیاں ہو رہی تھیں۔ اتنے میں ایک ایسی طوائف
محفل میں وارد ہوئی جسے عام طور سے بے شعور سمجھا جاتا تھا۔ جب
فرش کے کنارے پہنچی تو پالش کی جوتی اتار کر محفل کی طرف
بڑھی۔ اتفاقاً ایک جوتی اس کے دوپٹے میں اُلجھ گئی اور وہ اسی
طرح فرش پر چلی آئی۔ نساخ نے حاضرین کو مخاطب کرکے کہا کہ
"بی بی صاحب، مجلس میں بھی آتی ہیں تو اپنے جفت[1] کو اپنے سے
جدا نہیں کرتیں اور ساتھ لاتی ہیں۔" وہ محجوب تو ہوئی لیکن اس نے
ہاتھ جوڑ کر فی البدیہہ جواب دیا "حال میرا تو یہی حال ہے، لیکن
جب صاحب (نساخ) محفل میں جلوہ افروز ہوتے ہیں تو اپنی
جفت کو خدمتگاروں اور خواصوں کے حوالے کر آتے ہیں[2]۔"
(۲۰) انشا جنھوں نے دلّی اور لکھنؤ کی سوسائٹی کا قریبی اور تفصیلی
مطالعہ کیا تھا اس کی شہادت دیتے ہیں کہ دہلوی شعرا طوائفوں
کے یہاں جاتے تھے اور اردو غزلیں سنایا کرتے تھے۔ چنانچہ
انھوں نے بی نورن نامی دہلوی طوائف کی زبانی میر غفر غینی دہائی کو
یہ بات کہلوائی ہے!

---

[1] جفت کا استعمال یہاں ذو معنیین کی حیثیت سے ہوا ہے۔ "جفت" کے معنی جوڑے کے
ہیں۔ مجازی طور پر جوتی کو بھی کہتے ہیں۔ یہاں "جوڑے" کو آشنا یا شوہر کے معنی میں بھی استعمال
کیا گیا ہے۔ [2] مسرت افزا: ۱۵۱

"اجی آؤ، میر صاحب! تم تو عید کا چاند ہو گئے۔ دلی میں آتے تھے تو دو دو پہر رات گئے تک بیٹھتے تھے اور ریختے پڑھتے تھے[1]"

یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ غفر غینی شریف ترین اور وضیع ترین طبقۂ ساذات سے تعلق رکھتے تھے۔

(۲۱) ایک دفعہ بھولو شاہ کی نسبت میں شاہ نصیر اپنے شاگردوں کے ساتھ گئے اور تیس ہزاری باغ کی دیوار پر بیٹھ کر تماشا دیکھنے لگے کسی رنڈی نے بہت سا روپیہ لگا کر ایک زرق برق رتھ کار چوبی بنوائی تھی۔ شہر میں اس کا چاروں طرف چرچا تھا۔ رنڈی رتھ میں بیٹھ کر چھم چھم کرتی ہوئی سامنے سے نکلی۔ ایک شاگرد نے موقع کی مناسبت سے ایک شعر کہنے کی فرمائش کی۔ یہ دو شعر فی البدیہہ نظم کیے:

اس کی رتھ کا کلس سنہری دیکھ
شب کہا ماہ سے یہ پروین نے

پھر پڑ دار یہ نکالی ہے
جو بیضے سے مرغ زریں نے[2]

(۲۲) ایک دن شاہ نصیر کسی اور میلے میں گئے۔ ایک طوائف اودی دسے کی رضائی اوڑھے، سامنے سے نکلی۔ ایک شاگرد نے شعر کی فرمائش کی۔ نصیر نے اسی وقت کہا:

اودی دسے کی نہیں تیری رضائی سر پر
مہ جبیں رات ہے تاروں بھری چھائی سر پر[3]

(۲۳) شاہ عالم آفتاب کو عزیزن نامی ایک طوائف سے عشق ہو گیا

---

[1] دریائے لطافت: ۸۵ [3] آب حیات: ۳۹۵

[2] آب حیات: ۳۹۵

نوبت یہاں تک پہنچی کہ بادشاہ نے اسے زوجیت کا شرف بخشا اور ملکۂ عالم کا خطاب دیا۔ بڑھاپے کی شادی اور طوائف کے ڈھکوسلوں نے شاہ عالم کو بہت پریشان کر رکھا تھا۔ روٹھ جاتی تو جلدی منتی نہ تھی۔ بادشاہ کی بے قراری اور غلبۂ عشق کا یہ عالم ہوتا تھا کہ کبھی حرم سرا میں جاتے اور کبھی باہر آتے۔ اندریں حال کہ وہ بول چال بند کر دیتی تھی، بار بار بادشاہ عزیزن کے بھائیوں کو مشورہ دیتے کہ وہ اپنی بہن کو جا کر سمجھائیں کہ یہ کیا رنگ بچار کھا ہے اور بمشکل وہ بڑی مشکل سے راہ پر آتی ہے[1]

(۲۴) دکن میں ایک منقش تھے۔ نجیا نامی رنڈی پر عاشق ہو کر مسلمان ہو گئے۔ شاہ نصیر نے شعر کہا :

جس طرح تو نے کیا ایک اشارہ، نہ جیا
نجیا آہ تری چشم کا مارا، نہ جیا[2]

(۲۵) فضائل علی خاں بیقید (نضائل : مسرت افزا : ۱۶۵) ایک بت ہندی پر عاشق ہو گئے۔ اتفاقاً انھیں نواب عمدۃ الملک کے ہمراہ الٰہ آباد جانا پڑا۔ وہاں محبوب کی جدائی میں تڑپتے تھے نواب نے ایک روز ارباب نشاط کی جماعت کو اشارہ کیا کہ انھیں بس میں لائیں کہ شاید اس طرح ان کا غم غلط ہو۔ چنانچہ ان میں ایک نے ان کا دل لبھایا۔ یہ اس نئی محبوبہ کے زانو پر سر رکھ کر سو رہے تھے کہ انھوں نے پرانی محبوبہ کو خواب میں دیکھا کہ وہ بھلا دینے کی شکایت کر رہی ہے۔ بیقید نے حسب حال مثنوی بھی لکھی ہے[3]۔ اندر میر حسن

---

[1] وقائع عالم شاہی: ۱۱۶ [2] آب حیات: ۲۹۷ [3] تذکرۂ شعرائے اردو: ۱۱۰

نے اپنے تذکرے میں اس کے چند شعر نقل بھی کیے ہیں:

عجب خواب دیکھا میں اس خواب میں ہوا جس سے میں پیچ اور تاب میں
ہوا تھا جھونوں سے میں اوول جدا سو کیا دیکھتا ہوں، وہی دل رُبا
کہ جو جانتی تھی مجھے دل سیتی جدا بھی ہوا تھا میں مشکل سیتی
سو کھنچی ہے یوں میرا دامن پکڑ[1] کہ چھوڑے ترے غم سے میرا جگر
شب و روز رونا مرا کام ہے ترا نام لینے سے آرام ہے
پھرے میرے یوسف تو کس کی گلی تری چاہ میں میں ہوئی باؤلی
یہاں تو جو چاہے سو کر میرے ساتھ قیامت کو دامن ترا، میرے ہاتھ

جب بے قید خواب سے بیدار ہوئے تو محبوبہ کا قاصد ملا۔ خط میں لکھا تھا

نہ پوچھی جو تم اب تلک میری سار تو جیتی ہوں میں اپنی قسمت سے ہار
کہو کون ہے وہ جواہر مثال بسے جس کے ہیرے میں اے میر لال

(۲۶) بوم سنگھ قلندر۔ بتانِ ہندی میں سے کسی پر عاشق ہوئے اور اپنی قوم سے رشتہ توڑ لیا۔[2]

(۲۷) امیر خال انجام۔ نور بائی نامی طوائف پر نظر رکھتے تھے۔[3]

(۲۸) شیخ برکت اللہ فریق۔ بنارس سے دلی گئے تو وہاں ایک شعلہ رو پر عاشق ہو گئے۔ مدتوں اس پر پروانوں کی طرح نثار ہوتے رہے۔ یکایک محبوبہ کا انتقال ہو گیا۔ ان پر بہت زیادہ اثر ہوا۔ بالآخر باپ نے اصرار کر کے واپس وطن کو بھیج دیا۔[4]

(۲۹) قزلباش خاں امید نے تمام عمر عشق و عاشقی اور عیاشی میں کاٹی۔ حسینوں

---

[1] دل = ہر دے [2] عشرت افزا: ۹
[3] تذکرہ شعرائے اردو: ۱۲۸ [4] ؍؍ ؍؍: ۱۷۵

کے جھرمٹ میں رہتے تھے۔ خاص کر، نوربائی کو بہت عزیز رکھتے تھے[1]

(۳۰) گلاب سنگھ آشفتہ۔ قوم کے کھتری تھے۔ بنّو نامی ایک زنِ خانگی پر عاشق ہوئے۔ طرفین متاثر تھے نیرنگیِ عشق سے بے اختیاری کے عالم میں اپنا گلا خود کاٹ لیا۔ معشوقہ پر اتنا اثر ہوا کہ چھ سات مہینے بعد تپِ دق میں مبتلا ہو گئی[2]

(۳۱) ظرافت۔ ایک زنِ پردہ نشین تھی۔ کسی زمانے میں "شوخ ادایانِ دل ربا کے زمرے میں شمار ہوتی تھی۔ کہتے ہیں کہ شعر بھی کہتی ہے۔ غالباً شکایتِ یاران، جو اس کو اب منھ نہیں لگاتے، اس پردے میں دل سے نکالتی ہے[3]"

(۳۲) احسن اللہ خاں احسن کو ایک رقاصہ سے دلی علاقہ تھا۔ اپنا راحال کر لیا تھا۔ لیکن یہ کیفیت پائدار ثابت نہ ہوئی[4]۔ یہ شعر اسی علاقہ عشق کا غماز ہے۔

اس کی گلی میں احسن نت چوری چوری جانا
یہ چال ڈھال تیری خانہ خراب کیا ہے

(۳۳) سرسید نے جوانی میں رنگین صحبتیں بھی دیکھی تھیں۔ ایک مجلس میں دلّی کی مشہور طوائف شیریں بھی گئی۔ ماں بھی ساتھ تھی۔ شیریں جان حسن میں یگانہ تھی لیکن ماں بدصورت تھی۔ سرسید کے قریب بیٹھے ہوئے ایک قندھاری دوست نے ماں کو دیکھ کر کہا "مادرش بسیار تلخ است۔" سرسید برجستہ بول اٹھے ع... "ولیکن بر شیریں دارد[5]"

---

[1] مخزن نکات: ۳۰ [2] گلستان سخن: ۱۵۸ - ۱۵۷

[3] گلستانِ سخن: ۲۲۲ - ۲۴۴ [4] مجموعہ نغز: ۱: ۵۴ [5] حیات جاوید: ۱: ۲۱ - ۲۹

(۳۴) شاہ وارث الدین وارث درویش تھے۔ مہینے میں ایک بار پری پیکر، شیریں شمائل اور پری پیکران فتنہ خصائل کا ناچ کراتے تھے۔ شہر کے ہوس ناک اس محفل میں تماشے کو جمع ہوتے تھے۔[۱]

(۳۵) مرزا فخر الدین پیارہ شاہ عالم کے پوتے اور شاہزادہ معز الدین ثابت کے بیٹے تھے "عاشق پیشگی، پسند مزاج، او ر اختلاط گلرویان سمن اندام، سرمایہ ابتہاج۔ روز و شب ایک نہ ایک معشوقۂ راست قامت و رنگ ادا سے ہنگامۂ صحبت گرم رہتا ہے"[۲]

لکھنؤ اور امرد

اگر دلی والوں کو لکھنؤ والوں کی طرح عورتوں سے دل بستگی تھی تو لکھنؤ میں بھی امرد پرستی موجود تھی۔ مثلاً علی رضا رضا جو سرب سکھ دیوانہ کے دوستوں میں تھے، وہب علی نامی امرد پر عاشق تھے اور اسکی غیاجوئی میں، کو شاں رہتے تھے۔[۳] کرامت علی شہید بھی ابتدا میں گنگا پرشاد نامی لڑکے پر عاشق تھے، اس لئے اپنی ملکیت کی ہر کتاب پر "یا فتاح" کی جگہ "یا گنگا رام" لکھ دیا کرتے تھے۔[۴]

ناسخ کے یہاں بھی ایسے اشعار مل جاتے ہیں :

اُترے منھ پہ جو بھرنے نہیں دیتا ہے بجا تجھ دیندار سے کیونکر خط قرآں ہوگا

انشا اور شاہ تراب علی تراب کاکوروی نے مسئلہ کھول کر بیان کر دیا :

---

[۱] : مجموعۂ نغز : ۲ : ۲۹۱ [۳]۔ دو تذکرے : ۱ : ۳۶۶

[۲]۔ گلستانِ سخن : ۲۸ [۴]۔ طبقات شعرائے ہند : ۲۶۹

ہے جنس پری سا کچھ آدم تو نہیں اصلا
اک آگ لگا دی ہے اس امردِ خوش گِل نے (انشا)

تراب کیا کہوں اس طفل کی جواں مردی
لیا بہ زور ادا جس نے ایک پیر کا دل (تراب)

متاخرین تک کے یہاں یہ صدائیں سنائی دیتی ہیں:

دم رفتار اگر کھلے نہ سکم ہے صاف کھل جاتا
کمر باندھا کرو، چھوڑو میاں، باتیں لڑکپن کی (امانت)

ساتھ ہیں طفل پری رو مری وحشت کے اسیر
جسم پر تارِ گریباں بن گئے ہیں دامِ عشق (آغا مظہر لکھنوی)

یہی نہیں بلکہ غازی پور اور الہ آباد تک میں "خطِ سبز" کے چرچے اور "میاں" کی پکار تھی۔

زور ہی رنگ جھلکتا ہے ترا حسنِ شباب
خط نہ نکلا یہ جگر دستۂ ریحاں نکلا (شیخ احمد وارث احمد غازیپوری)

خط کے آنے سیتی اس حسن کی ٹک دیکھ بہار
یہ تماشا بھی نہیں گلشنِ ریحانی میں (شاہ محمد صلاح صلاح الہ آبادی)

دل تو تم لے ہی چکے، جی کو جو پھر مانگو ہو
اتنے عاشق ہیں میاں جاؤ نہ کیا میں ہی ہوں (شاہ عظیم اللہ بیتاب الہ آبادی)

امرد پرستی اور مذکر صیغے

شاد آفی نے یہ الزام لگایا ہے کہ دلی میں امرد پرستی عام تھی اور ایران سے آئی تھی۔ امرد پرستی کو نہ دلی سے کوئی خاص ربط ہے نہ ہند و ایران سے۔

یہ تو وہ مرض ہے جس نے قوم لوط کو تباہ کیا۔ انگریزی لفظ "ساڈومی" بھی شہر صدوم (ساڈوم) کی یاد دلاتا ہے جہاں قوم لوط آباد تھی۔ روم، یونان ایران، عرب کہاں یہ مرض نہ تھا۔ کہنے والوں نے تو سکندر اعظم پر بھی یہی الزام لگایا ہے۔ اسٹریلیا کے ایک قدیم وحشی قبیلے میں بھی یہ قبیح عادت پائی جاتی تھی۔" خلفائے بنی عباس کے ابتدائی دور میں عربی شاعری مدح کی ایک نئی صنف یعنی "توصیف غلماں" سے آشنا ہوئی۔ ماضیٔ قریب میں آسکر وائلڈ کی دلچسپیاں مشہور عام ہیں۔ آج اس بیسویں صدی میں بھی انگلستان کی پارلیمنٹ میں اس کے جواز کیلئے قانون پیش کیا گیا ہے۔ سلطان حسین بایقرا فرمانروائے ہرات کی کتاب "مجالس العشاق" میں جن چوہتر بزرگوں کے حالات درج ہیں ان میں سے کچھ کا تعلق صدر اسلام سے ہے اور ان میں سبھی ایرانی نہیں ہیں۔

غرض، عشق بامرداں کو خواہ خارجی شاعری اور اسی بنا پر اردو شاعری سے وابستہ کرنا غلط تحقیقی طریق کار کا غماض ہے۔ اسی طرح ہندوستان میں امرد پرستی کے لئے دلّی کو چن لینا، دلّی سے شدید ناانصافی ہے۔ دوسرے بڑے شہروں اور فوجی اڈوں کی طرح دلّی میں بھی امرد پرستی یا اس سے آگے بڑھ کر خلاف وضع فطری افعال کی صورت پائی جاتی تھی شعرا کی صفوں میں کئی سپاہی پیشہ تھے۔ ان میں سے کچھ ممکن ہے کہ اس مرض میں مبتلا بھی رہے ہوں۔ کچھ لوگ خانگی رنڈیوں سے محروم اور تقریباً خانہ بدوش تھے اور فکر معاش میں مارے مارے پھرتے تھے۔ یہ بھی اکثر جنسی بے راہ روی کا شکار ہو جاتے۔ لیکن امرد پرستی ایسی عام ہرگز نہ تھی کہ دلّی والے عورتوں سے رغبت کرنا چھوڑ دیں پھر امرد پرستی

بالخصوص صوفیہ کے یہاں، صرف حسن پرستی کا ایک رُخ تھی۔ ان کے اشعار میں اس سے زیادہ معنی ڈھونڈھنا جہل ہے۔۔

اردو غزل میں معشوق کے لئے جو صیغہ مذکر استعمال کیا جاتا ہے اسکے اسباب سماجی ہیں۔ عورتوں کے معاملے میں غیرت کا احساس شدید تھا۔ جتنا سخت پردہ ہندوستان میں تھا کہیں اور نہیں تھا۔ اس پردے کی شدت کی وجہ سے، ناموس کی عزت کا خیال اور بھی زیادہ کیا جانے لگا تھا۔ لوگ پردہ نشین عورتوں کی بات کھل کر نہیں کرتے تھے۔ جو ستی ہوجانے والی عورتیں بڑی قومی امانت سمجھی جاتی تھیں۔ لوگ ان کی عزت بچانے کے لئے جان دے دینا بائیں ہاتھ کا کھیل جانتے تھے۔ حکمراں اور اعلیٰ طبقوں میں یہ احساس زیادہ شدید تھا۔ راجپوتوں کے یہاں عورت کی حفاظت قومی معتقدات میں داخل تھی۔ موسیو لیباں نے لکھا ہے:

"جب کسی خاتون کی حق تلفی ہوتی یا کسی قسم کی بے حرمتی عمل میں آتی تو وہ صرف اپنا کپڑا کسی بہادر راجپوت راجہ کے پاس بھیج دیتی۔ وہ فوراً اس کی طرفداری اور حق رسانی میں سرگرم ہوجاتا اور جان کو بھی دریغ نہیں کرتا۔ اکثر اوقات قلعہ بندیاں اور محاصرے صرف عورتوں کی حفاظت کے لئے ہوا کرتے۔ ایسے مواقع پر اعلیٰ درجے کی بہادری دکھائی جاتی اور لڑائی کا کچھ ہی نتیجہ ہو لیکن عورتیں کبھی غنیم کے ہاتھ نہ آنے پاتیں۔ مایوسی کی حالت میں ان کے لئے ایک بڑا سا الاؤ لکڑی کا بنایا جاتا۔ مرد جان پر کھیلتے ہوئے قلعہ سے باہر نکلتے اور عورتیں

"آگ لگا کر اپنی جان دے دیتیں"[1]

ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ شاعر بھی جو ہر غزل کے مقطع میں اپنی معشوقاؤں کے نام لیتے تھے' اپنی انھیں غزلوں میں محبوب کے لیے صیغۂ مذکر استعمال کرتے تھے۔ اس لیے جب تک ان شعرا کی امرد پرستی کا کوئی اور ثبوت نہ مل جائے' صیغۂ مذکر کے استعمال کے جواز کے سلسلہ میں حالی وغیرہ کا بیان کلیتہً مسترد نہیں کیا جا سکتا

ایک طرف تو صیغۂ مذکر سے' محبوب کے امرد ہونے کا فیصلہ کرنا اور دوسری طرف یہ بھی کہتے جانا کہ شاعر عورتوں تک کے لیے صیغۂ تانیث استعمال نہیں کرتے تھے' عندلیب شادانی کی نرالی منطق ہے۔ اس مسئلے پر انھوں نے اکثر لکھا ہے لیکن وہ ہمیشہ خلط مبحث کر جاتے ہیں۔ تاریخی حقیقت یہ ہے کہ اس زمانے میں بہ یک وقت طوائف دوستی بھی تھی اور امرد پرستی بھی۔ معشوق زہرہ جمال بھی تھے اور سادہ رو بھی۔ ان میں سے کسی ایک کا بھی ذکر غزل میں ہوتا تو مذکر ہی صیغے استعمال ہوتے۔ مثنویوں میں داستان ہوتی تھی' افراد نامزد کیے جاتے تھے' وہاں فرق کی کوئی صورت نہیں تھی اس لیے وہاں مونث صیغوں کا استعمال ناگزیر تھا۔ یہ دونوں صورتیں عام تھیں اور کسی ایک پر زور دینے کی کوئی خصوصیت نہیں تھی غزل میں کسی مخصوص فرد کا عشق یا حسن نہیں بلکہ صرف مطلق عشق و حسن سے سروکار تھا' اس لیے وہاں مذکر ہی کا صیغہ اختیار کر لیا گیا۔

تذکیر و تانیث کے فیصلے کے لیے صیغوں کے علاوہ کسی اور اندرونی شہادت کا ذکر ضروری ہے۔ مثلاً کوئی زیور' کوئی لباس' کوئی عضو بدن۔

---

[1] تمدن ہند: ۹۸ - ۹۹

جہاں یہ مزید شہادتیں مل جاتی ہیں وہاں وہ ٹوک فیصلہ کیا جا سکتا ہے لیکن یہ فیصلہ کرنے کے بعد بھی، شعر کو اصل واقعہ سمجھ لینا غلط ہوگا۔ غزلوں میں بہت کچھ تقلیدی حیثیت سے لکھا گیا ہے۔ یہ تقلید عورتوں اور لڑکوں دونوں کے عشق کے بیان میں اختیار کی گئی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ عشق و حُسن کے معاملہ میں اور بھی بہت کچھ تقلیدی ہے۔ جو لوگ عشق کی پُر پیچ راہوں سے کبھی نہیں گزرے وہ بھی عشقِ حقیقی کا ذکر کچھ اس انداز میں کرتے ہیں جیسے پیرِ طریقت وہی تو ہیں!

فارسی اور اُردو کے ایک بنیادی فرق کی طرف کبھی شاد آنی نے بالکل ہی دھیان نہیں دیا۔ فارسی میں افعال کے صیغوں، ضمیروں، اضافتوں یا اسمائے نکرہ میں اردو یا عربی کی طرح تذکیر و تانیث کا فرق نہیں ہے۔ فارسی کے بیشتر اشعار سے یہ پتہ نہیں چلایا جا سکتا کہ محبوب کی جنس کیا ہے یہ بات صرف اردو میں عیاں ہو جاتی ہے۔ فارسی میں محبوب کی جنس کا پتہ چلانے کے لئے دوسری داخلی شہادتیں ڈھونڈھنا پڑیں گی، مثلاً "سبزۂ خط" وغیرہ ایسے اشعار جن سے معشوق کی جنس کا تعین ہو سکے فارسی میں یقیناً بہت کم ہیں، پھر اردو میں اتنے زیادہ کہاں سے آ گئے؟ میرے خیال میں عشقِ مطلق یا عشقِ حقیقی کے ساتھ مونث کے صیغے چل ہی نہیں سکتے۔ کچھ تو اس مجبوری سے اور کچھ وہی ذمی غیرت کے زیر اثر اردو میں مذکر صیغے چن لئے گئے کہ اشعار کی ہمہ گیری باقی رہے۔ اس کو نہ تو امردپرستی سے لگاؤ ہے اور نہ فارسی کے تتبع سے۔

اگر یہ مانا جائے کہ اردو کا سارا محل فارسی کی بنیادوں پر قائم ہوا ہے تو ہم دکن اسکول کے اُن ابتدائی نمونوں کو کیا کہیں گے جن میں محبوب

مرد اور عاشق عورت ہے ۔ یہ خالص ہندوستانی روایت دکنی اسکول میں خاصی قوی رہی ہے ۔ صرف رفع دخل کے لیئے اردو کے سب سے پہلے صاحبِ دیوان شاعر قلی قطب شاہ کی غزلوں کے چند اشعار پیش کیئے جاتے ہیں:

تمن عشق بھید پایا ہے منج بالے بالا ۔ کہ ہوئی ہوں تمن پیم میں میں دوانی

پیا باج پیالا پیا جائے نا ۔ پیا باج یک تل جیا جائے نا

کہے تھے پیا بن صبوری کروں ۔ کہیا جائے لیکن کیا جائے نا

پرت دعوے دو تن کرتی سہیلیاں ۔ ولے ہرگز نہ بوجھی عشق باتاں

نہو چنچل چپل گوئی گمان گمایش ۔ کہ تا پیو کے ادھر تج دیویں جاباں

جوبن دے کر پیا جیت سوں ملاحت ۔ کہ دیوے تج سجن اپ حسن زکاتاں

تمن بن نیں منج بس ہے، تمن سوں رین منج دن ہے
گھڑی اک پانوں پر جوں سرو ملنے کو اُتالی میں

دکن کے درباروں میں ایرانی اثرات خاصے قوی تھے، وہاں یہ صیغہ تذکیر یا امرد پرستی کا رجحان کیوں نمایاں نہیں ہوا؟ پھر ایک ہی رجحان نہیں ہے، بلکہ جہاں عورت عاشق اور مرد معشوق ہے وہیں قلی قطب شاہ کے یہاں بھی اور ان کے پہلے بھی عورت محبوبہ کے روپ میں موجود ہے۔ یہ رجحان بھی ہندوستانی روایات سے قریب ہے۔ اسکی بھی چند مثالیں دیکھیئے:

تجھی سانولی پر ستیا ہوں نظر ۔ خبر سب گنوا کر ہوا بے خبر

تمن چلبلاتی سوں کرتی ہے ناز ۔ ہمن رو رد بھید پایا ہے اس کا اثر

ہزاروں منتیں کرتا تو تک ہنس بولتی نہیں تھی
سو آج آرسی ہے باتاں میں کہ میں مدنی پلایا ہوں

تازگی نے تازہ چنچل آئی میرے بر منے
بیل کونلی، سبز آنچل، پھول جیشم بر منے

قدیم دکنی اردو اور اس ابتدائی ریختہ میں جو آگرہ اور دلی میں لکھا گیا ہے اور جس کے کچھ نمونے ابتدائی صفحوں میں دیئے گئے ہیں، یہ صورت حال یکساں طور پر پائی جاتی ہے اور شمال سے جنوب تک پھیلی نظر آتی ہے۔ اس زمانے میں صرف جنس ہی کا فرق نہیں بلکہ برج بھاشا اور سنسکرت کے لغاتِ شعری کا آزادانہ استعمال بھی ملتا ہے اور حسن مجازی کی قربت جسمانی کا احساس بھی زیادہ ہوتا ہے۔ یہ تمام باتیں مقامی اثرات کا عطیہ ہیں۔ یہ سب امور ذہن میں رکھے جائیں تو یہ بات اور بھی قرین قیاس نہیں رہتی کہ اردو میں معشوق کے لئے تذکیر کی تخصیص براہِ راست ایرانی اثرات کا نتیجہ ہے۔

ہندوستان میں عورت عاشق ہے اور مرد معشوق۔ اس لئے کوئی یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ مرد کی معشوقیت کی یہ ہندی روایت، اردو میں آکر امردپرستی کا رنگ اختیار کر گئی۔ بالخصوص دورِ زوال میں ایسا زیادہ ہوا یہ بھی ایک مفروضہ ہی رہے گا اور ایسے مفروضات پر تنقید و تحقیق کی عمارت کھڑی نہیں کی جا سکتی

تصوف اور عشق

میں بڑے ذہنی کرب کے ساتھ اس ضمن میں تصوف کا ذکر کر رہا ہوں یہ بات شادانی ہی نے نہیں بلکہ مولوی عبدالسلام ندوی نے بھی اٹھائی ہے۔ موخرالذکر نے امردپرستی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اگر اسباب و علل کی تلاش کی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس دور میں تصوف کی گرم بازاری نے اس ذوق کو عام کر دیا تھا ...... خود اس دور کے شعراء میں بھی اس قسم کے شواہد موجود ہیں، جن سے اس کی تائید ہوتی ہے۔ مثلاً صوفیہ جن نوخیزوں کو منظورِ نظر بناتے تھے اُن کو "مظہر" کہتے ہیں، جس سے اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ ان سے وہ اس لئے محبت کرتے ہیں کہ یہ مظہر ذات خداوندی ہیں ...... تاہم اہلِ لکھنؤ کو اس کا حقیقی ذوق نہ تھا، بلکہ وہ عورتوں کے فریفتہ تھے ...... لکھنؤ میں شاہدانِ بازاری کی کثرت نے اس ذوق کو اور بھی عام کر دیا تھا۔"[1]

شاداں نے بات کو ذرا گھما کر کہا ہے:

"ہمارے نامور شعرا میں بعض ایسے بھی گزرے ہیں جنھیں مجازی عشق سے کوئی سروکار نہیں رہا۔ وہ حسنِ مطلق کے دیوانے تھے۔ اُن کے عشق کا مرکز واجب الوجود کی ذات ہے ہوتا تھی۔ صوفیہ کے اکثر اشعار محبت کے مجازی اور حقیقی دونوں ہی پہلوؤں پر حاوی ہوتے ہیں۔ عام دیکھنے والوں کو ان اشعار کے آئینوں میں بھی کسی شاہد سادہ رو کا عکس نظر آیا۔"[2]

ان بیانات کی روشنی میں تصوف اور عاشقی کے ضمن میں شاعری کے باہمی ربط پر ذرا تفصیل سے گفتگو کر لینا مناسب ہوگا۔ علماء اور صوفیہ کا تصادم ہماری ثقافتی تاریخ کا ایک

---

[1] شعر الہند: ۲ : ۲۶ - ۲۵ [2] تحقیق کی روشنی میں: ۱۹۵

اندوہناک باب ہے۔ اس سلسلے میں طرفین سے زیادتیاں ہوئیں۔ علماء نے بیشتر صوفیہ کے بارے میں یہ سمجھا کہ وہ طریقت کو شریعت پر ترجیح دیتے ہیں اور الحاد و زندقہ پھیلاتے ہیں۔ چونکہ مسندِ قضا و احتساب پر علما ہی متمکن تھے اس لئے بادشاہ اُن سے اور ان کے فتووں سے خائف رہتے تھے۔ اس کے مقابلے میں صوفیہ عوام میں مقبول تھے ان کے ماننے والے ہر طبقے اور ہر مذہب میں ہوتے تھے کیونکہ وہ باطن کو ظاہر پر ترجیح دیتے تھے۔ بادشاہ اور امراء انھیں بھی ناراض نہیں کر سکتے تھے۔ بادشاہ برابر دونوں میں ایک طرح کا توازن قائم کرنے کی کوشش کرتے تھے اور امراء کی مختلف جماعتیں ان دونوں ہی طبقوں میں اپنے حمایتی پیدا کرنے کی فکر میں رہتی تھیں ان میں سے کسی ایک کی شہ پا کر ریاست کے بہت سے جھگڑوں نے مذہبی رنگ اختیار کر لیا اور اختلالِ سلطنت کا سبب بنے۔ یہاں ان تفصیلات میں جانے کا محل نہیں ہے لیکن اتنا ذہن نشین کر لینا مفید ہی ہوگا کہ تصوف اور صوفیہ کی بیجا مخالفت کے پیچھے بعض اوقات ایسے ہی سیاسی داؤ پیچ کا ہاتھ رہا ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سیاسی اور سماجی عوامل کی بدولت کچھ خام کار صوفی بھی سامنے آ گئے تھے جو طریقت اور شریعت دونوں ہی کے دامن کا دھبہ تھے۔ اُدھر علماء میں ایسے لوگ تھے جن کا علم مقصد پرستی کے بوجھ سے دب گیا تھا۔

اس جھمیلے میں حقیقی تصوف کا تصورِ عشق بھی کثرتِ تعبیر میں گم ہو گیا۔ حالی نے "عشق اور تعشق کے فرق کو ظاہر کیا ہے۔ تعشق ہی کی شدید شکل بوالہوسی ہے۔ تصوف کے سلسلہ میں عشق، کی بات کرنے

سے پہلے تعشق یا ہوس اور عشق کے اس بنیادی فرق کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ تصوف کا عشق شریعت کا نہیں بلکہ طریقت کا عشق ہے اس میں عاشق "فنا فی العشق" کی منزل تک پہنچ جاتا ہے اور حسن و عشق کی بنیادی وحدت کا راز پالیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوفی مزاج شعرا کی بہت بڑی تعداد وحدت الوجود کی قائل رہی ہے۔

'وحدت وجود' کے مقابلے میں مجدد الف ثانی کا نظریۂ وحدت شہود آیا۔ اس میں بھی اشیا کا کوئی حقیقی وجود تسلیم نہیں کیا گیا تھا بلکہ ان سب کو حقیقت کا پرتو مانا گیا تھا۔ پہلے نظریہ میں وجودِ مطلق کو ناقابل تقسیم مان لیا گیا اور ہمہ اوست، کا تصور ابھرا۔ چونکہ طریقت کا مقصد محبوبِ حقیقی سے وصال تھا اس لئے ہر شے میں اسی کا جلوہ دیکھنے والے سرِدار بھی یہ پکار نے چلے کہ "میں حق ہوں"۔ دوسری طرف لوگوں نے یہ آواز اٹھائی کہ ع " اے گل بتو خرسندم تو بوئے کسے داری"۔ شاہ ولی اللہ نے وحدتِ وجود اور وحدتِ شہود کے درمیان ایک رابطہ اور تطابق پیدا کرنا چاہا لیکن تصوف سے انکار کسی نے بھی نہیں کیا۔ یہاں تک کہ شیعہ جو اصولی طور پر تصوف کے قائل نہیں ہیں، ان کے یہاں بھی متصوفانہ رجحان پیدا ہو گیا۔

متصوفین نے جذبۂ عشق کو انسانی بصیرت کی اعلیٰ ترین منزل قرار دیا۔ اس عشق کے کئی درجے ہیں۔ ایک تو 'انس' یعنی لگاؤ کا پیدا ہونا دوسرے مودت، یعنی رضا جوئی، تیسرے خلّت، جس میں عاشق و معشوق میں اتحاد خیال و مذاق نظر آنے لگتا ہے۔ چوتھا درجہ 'استغراق' کا ہے جب ارادے اور جذبے محبوب کے ارادوں اور جذبوں میں اس

طرح جذب ہو جاتے ہیں کہ عاشق از خود رفتہ ہو جاتا ہے اور محبوب کی جفا بھی وفا کا روپ دھارن کر لیتی ہے۔ پانچویں منزل "مشہودی" کی ہے یعنی آنکھوں کے سامنے ہر وقت محبوب ہی رہتا ہے۔ آخری منزل "فنا فی العشق" یا "فنا فی المعشوق" کی ہے۔ عاشق اپنی خودی کو عشق یا ذاتِ معشوق میں فنا کر دیتا ہے اور معشوق کے سوا کچھ بھی (حتیٰ کہ اس کی اپنی ذات بھی) باقی نہیں رہتی۔ یہ عشق اگر مجازی ہے تو بھی اس سے حاصل شدہ بصیرت عشق حقیقی کا زینہ بن جاتی ہے۔ تہذیب نفس کی اتنی منزلیں طے کر لینے کے بعد عرفانِ حقیقی کی راہ کی سب رکاوٹیں دور ہو جاتی ہیں۔ اسی لئے عارف کے لئے فنا عین بقا اور وصالِ حقیقی ہے کیونکہ ؏ عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا۔

میرزا جانِ جاناں مظہر کے والد میرزا جان نے اپنے بیٹے کو عشق برتنے کی نصیحت کرتے ہوئے کہا تھا:

"جس کا دل داغ عشق سے برشتہ نہیں ہوتا اس کی طبیعت کے خاشاک جل کر پاک نہیں ہوتے اور اس کی طینت کی زمین میں تخم محبت الٰہی (اُگانے) کی صلاحیت پیدا نہیں ہوتی کیونکہ عشق مجازی، عشق حقیقی کا زینہ ہے۔ اس لئے جب تک تم عشق مجازی کو طوقِ گلو کر کے اپنے کو کوچہ و بازار میں رسوا و خوار نہ کر لو گے، فقیر کی روح تم سے راضی نہ ہوگی۔"[۱]

اسی سے ملتی جلتی نصیحت میر کے والد نے بھی اپنے بیٹے کو کی تھی:

"بیٹے عشق اختیار کرو۔ یہ عشق ہی ہے جو اس کارخانے میں متصرف

۱؎ معمولات مظہری: ص ۱۱ بحوالہ "اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر: ۹۲ (فارسی سے ترجمہ)

ہے۔ اگر عشق نہ ہوتا تو نظمِ کل کوئی شکل اختیار نہ کر پاتا ۔۔۔۔
مسلم عشق کا جمال ہے، کافر عشق کا جلال ہے۔ صلاح (خیر) عشق سے قریب میں ہے اور عشق سے دوری میں گناہ ہے۔ شوقِ عشق بہشت ہے اور ذوقِ عشق دوزخ۔ عشق کا مقام عبودیت، زاہدیت، عبدلقیت، خلوصیت، خلیت جبیبیت وغیرہ سے بہتر ہے[1]۔"

اصول کی حد تک تو یہ سب کچھ ٹھیک تھا لیکن جب بقول غالب
ع "ہر بوالہوس نے حُسن پرستی شعار کی" تو 'بوالہوس' اور "اہلِ نظر" کا فرق دھندلا پڑنے لگا اور تصوّف کے پردے میں ظاہر داری بھی شروع ہوئی۔ کچھ ریاکار متصوفین:

"حسن پرست ہو کر ہوس ناک بن جاتے، لیکن اعلان کرتے کہ اس طرح ذاتِ الٰہی کی صفت جمال کے مشاہدے میں مشغول ہیں۔ عشقِ مجازی کی بوالہوسی میں مبتلا رہتے لیکن عشق حقیقی کا دم بھرتے ۔۔۔ پاک نہاد صوفیہ بھی ان کو بُرا سمجھتے[2]"

اچھے اور بُرے افراد ہر طبقے میں نکل آتے ہیں۔ جس طرح علمائے سوء کا ایک پورا گروہ نظر آتا ہے اسی طرح ظاہر پرست صوفیوں کی بھی ایک قطار ہے، لیکن شعر کے یہ دونوں کنارے شاعری کے سمندر میں مفقود ہیں۔ اردو اور فارسی کے صوفی مشرب شاعروں نے جب بھی عشق کی باتیں کی ہیں تو ان کے سامنے تصوّف کے اعلیٰ معیار ہی رہے ہیں۔

---

[1] ذکر میر: ۵-۶

[2] ہندوستان کے سلاطین، علما اور مشائخ کے تعلقات پر ایک نظر: ۱۶۸

مظاہر جمال مطلق سے اظہارِ محبت میں غیر صوفی شاعروں سے لغزشیں ہوئی ہوں تو اور بات ہے اور اس کا الزام ہم تصوف پر نہیں رکھ سکتے۔ مگر صوفی شعرا کے یہاں ایک نظم، ضبط اور سنجیدگی ہے۔ میرے اس خیال کی تائید سب سے زیادہ متصوفانہ شاعری کے سوز و گداز سے ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ متصوفانہ شاعری کے چند اہم عناصر ایسے ہیں جنھوں نے ہمارے سماجی تصورات پر خوشگوار اور گہرا اثر ڈالا ہے۔ مثلاً چھوٹے بڑے، اونچ نیچ، ذات پات کی تمیز، عشقِ صوفیانہ میں نہیں ہے:

بندۂ عشق شدی ترکِ نسب کن جامی کاندریں راہ فلاں ابنِ فلاں چیزے نیست

اسی طرح مذہب کی دیوار بیچ سے ہٹ جاتی ہے:

جنگِ ہفتاد و دو ملّت ہمہ را عذر بنہ چوں ندیدند حقیقت رہِ افسانہ زدند

ٹھیک اسی طرح جنس کا امتیاز بھی باقی نہیں رہتا۔ جنس کا امتیاز تب اہم بن جاتا ہے جب ہوس کی بات درمیان میں آجائے۔ لیکن صوفیہ کے یہاں معاملہ ہی کچھ اور ہے۔ وہ حسن و جمال کو اس لئے پسند کرتے ہیں کہ "حسن و جمال حضرت واجب الوجود سے مستعار ہے" حسینوں کی صحبت جمال حقیقی کے ادراک صحیح کا راستہ ہے۔ وہ سادہ رخوں میں جمال الٰہی کی رنگینی ڈھونڈھتے اور حسینوں کے غمزوں اور عشوؤں کے ذریعہ صنم خانۂ مجاز کی پُر نکہتیوں کو سمجھنے اور کائنات کی ہنگامہ آفرینیوں، اُلجھنوں، مایوسیوں، محرومیوں اور خوش اداؤں کے پس پردہ نظر آنے والے محبوبِ حقیقی کی اداؤں کا عکس تلاش کرتے ہیں۔ خالص فقہی نقطۂ نظر سے کسی عالم کا اسے بُرا سمجھنا اور ہے اور کسی ادبی نقّاد

اسے 'امرد پرستی' کا عمومی نام دے کر اپنے فرض سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا رہا ہے۔

یہ بات بے خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ میر حسن پرست صوفی امرد پرست نہیں تھا۔ اگر سماج ان کی راہ میں حائل نہ ہوتا اور اگر غلط معنی پہنائے جانے کا ڈر نہ ہوتا تو وہ عورتوں سے بھی عشق کرتے۔ جیسا کہ بعضوں نے کیا بھی۔ لیکن نفسانیت اور ہوس سے (یا ایسے الزام سے) بچنے کے لئے ہی انھوں نے حسن پرستی کے لئے سادہ رویوں پر زیادہ توجہ کی۔ "اطفال" سے ملتفت ہوتے وقت ان کے جذبات کیا ہوتے تھے، اس کی ایک جھلک اس شعر میں دیکھی جا سکتی ہے جو میر تقی میر کے والد نے عشق کی نصیحت کرتے ہوئے اپنے بیٹے کو سنایا تھا۔

بے عشق نباید بود، بے عشق نباید زیست
پیغمبر کنعانی، عشق پسرے دارد

اگر عشق پسر، پیغمبر کنعانی جیسا ہو تو اس پر متقشف علماء کو بھی کیا اعتراض ہو سکتا ہے۔ ایسی حالت میں عبدالسلام ندوی کا یہ کہنا کہ تصوف کی گرم بازاری نے امرد پرستی کے رواج کو عام کر دیا تھا یا عندلیب شادانی کا عشق حقیقی اور عشق مجازی کے درمیان کوئی دیوار کھینچنا، ایک سعی ناکام ہے۔ اگر کہیں حسن پرستی نے 'امرد پرستی' کا رنگ اختیار کیا بھی، تو مجرم تصوف نہیں بلکہ ذاتی بے راہ روی یا دوسرے سماجی عوامل ہیں، جن کا ذکر اپنے موقع سے آئے گا۔

اس تمام گفتگو کا ماحصل یہ ہے کہ حسن پرستی (تعینات جنس کے بغیر)

بھی صوفیہ کا محبوب شغلہ رہا ہے۔ عورت سے عشق میں نفسانیت فوراً نمودار ہو جاتی ہے اور نہ بھی ہو تو عام لوگوں کی نظر میں اس قسم کا ارتباط اعلیٰ عشق سے وابستہ نہ ہوگا۔ ایسی صورتِ حال کا اثر صرف صوفی کی ذات پر نہیں بلکہ نفسِ تصوف پر بھی پڑے گا۔ اس لئے صوفیہ نے سادہ رویوں ہی سے عشق کو عشقِ حقیقی کا مظہر بنا کر سلوک کی منزلیں طے کیں۔ ظاہر پرستوں نے بھی اس کی آڑ لی ہو گی لیکن اس کا کوئی تاریخی ثبوت نہیں ہے کہ امرد پرستی کو تصوف نے فروغ دیا۔

جن شعرائے دلّی کے یہاں امرد پرستی کا بیان زیادہ کھلا ہوا نظر آتا ہے ان کی بہت بڑی اکثریت سپاہی پیشہ تھی۔ یہ لوگ جیسے آبرو تاجی وغیرہ سپاہیانہ زندگی میں گھریلو زندگی سے محروم ہو کر ان بستیوں کا خواب دیکھتے رہے ہوں گے اور ممکن ہے کہ اسی کے باعث فوجی چھاؤنیوں میں پیشہ ور امردوں کا ایک طبقہ ابھر آیا ہو۔ محمد شاہ رنگیلے کے زمانے میں طوائفوں کے دوش بدوش امردوں کا بھی ایک قافلہ نظر آتا ہے۔ اس لئے طوائف پرستی کے ساتھ دلّی میں امرد پرستی کا رجحان بھی ہے، لیکن موخر الذکر رجحان کی روک تھام کا احساس دلّی والوں کو بھی ہوا تھا اور انھوں نے بعد میں اس پر کافی قابو بھی پالیا تھا۔ یہ مرض لکھنؤ میں بھی موجود تھا۔ سلطنت اودھ کے قیام کے بعد وہاں کے علماء نے اس کے خلاف جم کے جہاد کیا اور سختی سے احتساب کیا۔ اس سلسلے میں شعراء کے اشعار پر بھی روک ٹوک ہوئی۔ اسی لئے لکھنوی شعرا نے التزام کے ساتھ کنگھی، چوٹی، زیور، لباس وغیرہ کا ذکر زیادہ کیا کہ دھوکے نہ جائیں غالباً یہ امجد علی شاہ کا زمانہ تھا۔ یہ باتیں ہیں نے اُن بزرگوں سے سُنی ہیں جنھوں نے

۱۸۵۷ء سے پہلے کا زمانہ دیکھا تھا اور جو علمائے لکھنؤ کے احوال و اکتسابات سے باخبر تھے۔ احتساب اور قدغن کا یہ دفعہ تھوڑے ہی دنوں رہا اور اس دفعے میں بھی نسوانی خصائص کا ذکر سماجی اور درباری احتساب کے خوف سے کیا گیا۔ اسے ایک تو اصلیت سے علاقہ نہ تھا۔ دوسرے اگر یہ خلاف وضع فطری رجحانات کے خلاف اقدام تھا، تو اس کو فوراً اتحاد ان بازاری کی کثرت سے وابستہ کرنا کہاں تک درست ہے؟

شادانی اور عبدالسلام کے دونوں ہی مفروضات غلط ہیں۔ نہ متصوفانہ شاعری کی بنیاد امرد پرستی پر ہے اور نہ لکھنوی شاعری کی طوائف گردی پر۔ دونوں ہی جگہ، دونوں رجحانات موجود ہیں لیکن شاعری کے محرکات محبت کے اور مظاہر بھی ہیں۔ کسی ایک رجحان میں دلی اور لکھنؤ کی قید نہیں ہے۔ لکھنؤ میں صوفیہ کی کمی نہیں تھی اور لکھنوی شعرا تصوف سے بے تعلق نہیں تھے۔ عبدالسلام ندوی نے یہاں بھی افراط پسندی کا مظاہرہ کیا ہے لکھنؤ شیعی علما کا مرکز ضرور تھا، لیکن یہاں تصوف کا بھی کافی چرچا تھا۔ فرنگی محل، شاہ مینا، پیر جلیل وغیرہ مراکز کی موجودگی میں کون کہہ سکتا ہے کہ لکھنؤ کو تصوف سے شغف نہیں تھا۔ لکھنؤ کے گرد اگرد بھی صوفیائے کرام کے کئی اہم مراکز تھے۔ ان میں کاکوری، ردولی، سندیلہ، خیرآباد، بہرائچ، دیوہ وغیرہ آج بھی مشہور ہیں۔ شعرا میں بھی ناسخ اپنے تشیع کے باوجود الہ آباد کے دائرہ شاہ اجمل کے صوفیہ سے محبت و عقیدت رکھتے تھے اور یہ شعر اسی کی یادگار ہے۔

ہر پھر کے دائرے ہی میں رکھتا ہوں میں قدم　　آئی کہاں سے گردش پرکار پاؤں میں

آتش خود خواجہ زادے تھے اور مسند فقر پر جلوہ افروز۔ پیری اور مریدی کا

بھی سلسلہ قائم رکھے ہوئے تھے۔ اس لئے لکھنؤ کو تصوف کے اثرات سے کلیتہً آزاد کیسے فرض کیا جا سکتا ہے۔؟

اشعار میں بھی سادہ رخوں کے حسن کا ذکر مل جاتا ہے۔ سبزۂ خط کے ذکر سے بھی لکھنوی شعرا کے اشعار خالی نہیں ہیں۔ جس بات کو اکثر ناقدین نظر انداز کر جاتے ہیں وہ لکھنوی غزل کی نقل بندی ہے۔ بیشتر مضامین بیشتر شعرائے فارسی و اردو سے ماخوذ ہیں اور غزل صرف مشق سخن بڑھانے کے ایک وسیلے کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ قافیہ پیمائی، تلمیح نگاری، محاورہ بندی، تمثیل کے شوق میں باہری ڈھانچہ اہم بن گیا تھا اور نفسِ مضمون اہمیت کھو چکا تھا۔ مضامین میں بھی مضامین عشقیہ کی نوعیت ثانوی ہو گئی تھی اور واردات قلبیہ کے لئے غزل کا استعمال شاذ ہی ہوتا تھا۔

تصوف نے عشق کا جو تصور پیش کیا وہ یقیناً امرد پرستی کا بانی نہیں تھا نہ اس سے امرد پرستی کا بڑھاوا ہی ملا۔ خانقاہوں سے زیادہ تو حلقہ ہائے وعظ و درس کو شعرا نے اس رجحان کے لئے مطعون کیا ہے:

ع

مدرسہ دیکھا تو واں بھی فاعل و مفعول ہے

؎ واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند
چوں بخلوت می روند آں کار دیگر می کنند

تصوف نے شاعری میں تصورِ عشق کو علو عطا کیا ہے۔ حضرت محمد شاہی دور کے بازاری عشقیہ شعرا نے تصورِ عشق کی مٹی پلید کی۔ لیکن ان سے تمام شعرا اور تمام دلی کا اندازہ لگانا غلط ہے۔ اگر حسن پرستی کا رجحان دلی میں عام ہے

تو لکھنؤ بھی بری نہیں۔

عشق اور شاعری

کہا جا سکتا ہے کہ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں وہ تاریخی حقیقت تو ہے لیکن ہمارے شعری سرمائے سے اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ تاریخی حقیقتیں شعر و ادب سے بچ کے کہاں جا سکتی ہیں؟ شاعری میں قدم قدم پر اس بیان کی تائید ہوتی ہے۔

سب سے پہلے ایک بدیہی حقیقت کو ایک بار اور پوری طاقت سے دہرانا چاہتا ہوں کہ شاعری کی دنیا میں عشق کبھی کسی ملک میں کسی زبان میں جرم نہیں سمجھا گیا۔ شاعری تو عشق کی زبان ہے۔ عشق جن جن کوچوں سے گزرا ہے، شاعری نے بھی اس کا تعاقب ہر جگہ اور ہر حال میں کیا ہے عشق حقیقی سے لے کر ہوس تک ایک منزل بھی ایسی نہیں ہے جہاں سے گزرنے میں شاعری نے تامل کیا ہو۔ جہاں علو جذبات نہیں ہے، وہاں شاعری پست ہو گئی ہے، لیکن پہنچی وہاں بھی ہے۔

معلوم نہیں ناقدینِ ادب کو فقیہہ شہر اور قاضی محتسب کس نے بنا دیا ہے؟ عشق برا ہو یا بھلا کیا جاتا ہے اور جب دلوں پر اس کا جادو چل جاتا ہے تو پاسبانِ عقل کچھ نہیں کر پاتا۔ اردو شاعر بھی انسان ہے۔ اس لیے عشق کیا ہے اور حقیقت و مجاز دونوں ہی فضاؤں میں دل کا تحفہ لے کر گیا ہے۔ اگر اس نے عشق مجازی کیا ہے تو کیا برائی کی ہے؟ اگر حسنِ مطلق کی تلاش میں اس نے ہر شے کے حسن کو پرکھا ہے اور اس تلاش میں اس کی نظر سادہ رویوں پر بھی ٹھہر گئی تو اس پر کیا اعتراض

ہو سکتا ہے؟ اعتراض وہی کرے گا جسے "ہمہ اوست" کے تصور سے نظریاتی اختلاف ہو۔ اگر حسن عشق کا محرک بھی ہے، تو سادہ رویوں سے عشق بھی اسی زمرے میں آجائے گا۔ رہی ہوس، سو اس کی گنجائش سادہ رویوں کے معاملے میں بھی اتنی ہے جتنی پری وشوں کے معاملے میں اور ہمیں اس بات کا کھلے دل سے اعتراف کرنا چاہیئے کہ ادنیٰ سے ادنیٰ شاعر نے بھی ہوس کو کوئی اعلیٰ درجہ نہیں دیا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ ہوس اور عشق کے مابین خطِ فاصل ضرور ہے لیکن بہت باریک، بال سے بھی باریک۔ اگر حقیقی اور افلاطونی عشق سے قطع نظر کر لیا جائے تو بسا اوقات عشق و ہوس کی حدیں ایک دوسرے میں مدغم ہوتی نظر آئیں گی۔

لکھنوی یا دہلوی شعرا عشق سادہ رویاں بھی کرتے تھے اور عشق زہرہ جبیناں بھی۔ دونوں صورتوں میں کوئی بُرائی نہیں تھی، بجز ایک صورت کے کہ ان کا سرچشمہ ہوس یا نمائش ہو۔ معترضین نے اس پر غور نہیں کیا کہ لکھنوی اور دہلوی شعرا، دونوں ہی کے یہاں، حسن کا تصور کیا تھا اور عشق کے سلسلے میں جسمانی قرب کا احساس پایا جاتا ہے یا نہیں۔ کیا سبب ہے کہ اکثر شعراء کے یہاں عشق بزمِ نسواں میں پہنچ کر، اکثر و بیشتر داخلیت میں تبدیل نہیں ہو پاتا بلکہ ایسی خارجیت کا لباس پہن لیتا ہے کہ اس پر تصنع یا تقلید کا دھوکہ ہونے لگتا ہے؟ زیادہ سے زیادہ وہ دور کا تماشائی نظر آتا ہے جس نے آنکھیں سینکنے کے سوا اور کوئی جرم نہیں کیا ہے۔ اکثر بات جلوۂ محفل، جلوۂ سرِ راہ یا جلوۂ سرِ بام کے آگے نہیں بڑھتی بعض اوقات تو عشق کا سرچشمہ صرف ایک ہی جھلک ہے، لیکن ایسی جھلک جو دل میں

کسک پیدا کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس جہاں قرب جسمانی زیادہ ہوتا ہے وہاں شعر اتنا ہی زیادہ ہوس کی طرف جھکنے لگتا ہے۔

عشق و ہوس کے درمیان صرف تماش بینی کی بھی منزل ہے۔ محمد شاہ کے دور میں، جبکہ امرد پرستی نے ایک ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی، در اصل زیادہ تر اسی تماش بینی کا زور ہے۔ وہ اشعار جن کا ذکر شاد آئی نے کیا ہے۔ مثلاً:

گئے گھر سے جو ہم اپنے سویرے سلام اللہ خاں صاحب کے ڈیرے
وہاں دیکھے کئی طفل پری رو ابے ریوڑے، ابے ریوڑے آرے

دلی کے کج کلاہ لڑکوں نے کام عشاق کا تمام کیا

اسی تماش بینی کا اثر ہے۔ ہاں فرد فرد حیثیت کے شعراء کے یہاں علی العموم اور بہتر شعراء کے یہاں غیر محتاط لمحوں میں بات فحاشی تک جا پہنچتی ہے جسمانی عشق بھی شجر ممنوعہ نہیں تھا۔ میر سجاد نے تو صاف ہی کہہ دیا ہے:

جب تک ترے بدن کو نہ عاشق گلے لگائے
لگتا نہیں ہے تب تلک ہرگز تجھ اسکے انگ

آیئے اس پھیلے ہوئے کینوس پر عشق کے عمومی تصور کو خواہ عشق حقیقی ہو یا عشق مجازی) دہلوی شاعروں سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ سب سے پہلے وہ اشعار سنیئے جو دہلوی شعراء نے عشق حقیقی کو نظر میں رکھ کر کہے ہیں:

بندہ ہوں حسن صورت و عشق مجاز کا
ہر آئینے میں جلوہ ہے اس جلوہ ساز کا (نظام الدین ممنون)

کیا شیخ، کیا برہمن، جب عاشقی میں آوے
تسبیح کرے فراموش، زنار بھول جاوے (شاہ مبارک آبرو)

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں (میرؔ)

جگ میں آکر ادھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا (دردؔ)

از بس کہ جہاں نقشِ فنا کا ہی نگیں ہے
دل جس سے لگا پھر اسے دیکھا تو نہیں ہے (دردؔ)

بتوں کی بھی یہ یاد دو روز ہے
ہمیشہ رہے نام اللہ کا (میر محمد سجاد، سجادؔ)

مست شراب حشر وہ بے خود ہے جس کو حشر
اے دردؔ چاہے لائے بخود پر نہ لا سکے (دردؔ)

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (غالبؔ)

ہماری غزلوں میں عشق حقیقی اور عشق مجازی دونوں کی جھلکیاں پہلو بہ پہلو ملتی ہیں۔ اکثر اشعار اپنے مبہم انداز بیان کی بدولت عشق حقیقی اور عشق مجازی دونوں ہی پر منطبق ہو جاتے ہیں۔ ایسے اشعار میں عموماً علو جذبات کا احساس ہوتا ہے۔

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی (میرؔ)

جس دن کہ اس کے منھ سے برقع اٹھے گا سُنیو
اس روز سے جہاں میں خورشید پھر نہ جھانکا (میرؔ)

اچپلاہٹ اسے کہتے ہیں کہ شوخی ہے وہ شوخ
میری آنکھوں کے تصور میں سما نہ گیا (شاہ واقف دہلوی)

لیکن ایسے بھی اشعار ہیں جن کے بارے میں عشق مجازی کے سوا اور کوئی خیال ظاہر نہیں ہوتا۔ ایسے اشعار اکثریت میں ہیں۔ دیکھا جائے غزل کی اصلی روح عشق مجازی ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین کا قول ہے۔

"حسن و عشق کی داستان کے علاوہ جو سوز و ساز زندگی سے عبارت ہے اور جو کبھی فرسودہ نہ ہوگی حکمت و اخلاق و تصوف کے نکات بھی غزل کا موضوع رہے ہیں، لیکن انھیں محض گوارا کیا گیا ہے۔ اس کا اصل موضوع ہمیشہ عشق مجازی ہی رہا غزل گو شاعر کے نزدیک عشق پوری زندگی پر حاوی ہے۔۔ ممکن ہے کہ بظاہر معلوم ہو کہ یہ تصویریں خارجی حقیقت کی ہو بہو نقل نہیں۔ لیکن نقل تو شاعر کے پیش نظر کبھی ہو ہی نہیں سکتی۔۔۔ وہ اپنے جذبۂ دل سے زندگی کی تصویر میں رنگ آمیزی کرتا ہے۔۔۔ غزل گو شاعر کی دروں بینی اور تخیل نگاری کا مقصد حسن و عشق کی داستان کو ایمائی انداز سے بیان کرنا ہے[1]"

'عشق مجازی' ایک عمومی کیفیت ہے جس کے اندر بہت سے پہلو سما جاتے ہیں۔ ایک طرف وہ 'عشق مجازی' ہے جو 'عشق حقیقی' کا ایک زینہ مانا جاتا ہے تو دوسری طرف خالص عشق مجازی میں بھی اُنس لگاؤ، پیار، وارفتگی بلکہ جنون کی حد تک پہنچی ہوئی محبت کی کئی کیفیتیں شامل ہیں۔ پھر عشق کی مختلف کیفیتوں میں اور ہوس میں ایک خط فاصل کھینچا جاتا ہے۔ یہ خط بہت ہی باریک ہے لیکن دیکھا اور محسوس کیا

---

[1] اردو غزل۔

جاسکتا ہے۔ ہوس اور خواہش وصل میں بھی ایک لطیف فرق ہے۔ یہ سب کچھ ہمارے اشعار میں جلوہ گر ہے۔ اس لئے جلد بازی اور کلیہ سازی دونوں صورتوں میں فیصلے صادر کرنا مناسب نہیں ہے۔

عشق مجازی میں محبت کے جسمانی تصور سے چھٹکارا نہیں لیکن شعرائے یہاں بھی ایک معیار اخلاق و روایت کا لحاظ رکھا ہے۔ محبت کو رضائے محبوب کے تابع ہو جانے کا بھی نام دیا گیا ہے۔ ایسی محبت طبع خوار پسند کی طالب ہے۔ یہ محبت ہر ابتلا، ظلم بلکہ بے وفائی کا مقابلہ کرتی ہے اور ثابت قدم رہتی ہے۔ ایسے اشعار کا ذخیرہ عظیم ہے اور اس سے مثالیں پیش کرنا بے سود، صرف مقصدِ بیان کو واضح کرنے کے لئے دو چار شعر پیش کئے جاتے ہیں۔ ان سے بہتر اشعار بھی موجود ہیں، لیکن یہاں بہترین اشعار کا انتخاب مقصود نہیں بلکہ صرف مثال کا پیش کرنا منظور ہے:

تجھ سے ہر آن مرے پاس کا آنا ہی گیا
کیا گلہ کیجیے غرض اب وہ زمانہ ہی گیا (میر)

اب یہ صورت ہے کہ اے پردہ نشیں
تجھ سے احباب چھپاتے ہیں مجھے (مومن)

ایک دن ہاتھ لگایا تھا ترے دامن کو
آج تک سر ہو خجالت سے گریباں کے بیچ (حاتم)

محبت کی بھی کچھ ہوتی ہیں کیا اے ہم نشیں راہیں
کہ خوباں یوں ہمیں دکھ دیں ہم ان کو اس طرح چاہیں (ستو کھا ائے بیتاب)

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا (میر)

ہم نشیں پوچھ نہ اُس شوخ کی خوبی مجھ سے
کیا کہوں تجھ سے غرض جی کو مرے بھاتا ہے (درد)

ہر چند تجھے صبر نہیں درد و لیکن
اتنا بھی نہ ملیو کہ وہ بدنام کہیں ہو (درد)

بے وفائی محبوب جو غزل کی حدود میں ایک انداز معشوقانہ تھا، دور ابتذال میں کورے "ہرجائی پن" میں بدل گئی۔ اس دور ابتذال (یعنی آخری مغل بادشاہوں کے دور) میں چند بلند پایہ مستثنیات کے علاوہ ہر جگہ محبت کی بڑی چھیچھالیدر ہوئی۔ غالباً اسی کی طرف اشارہ کر کے غالب نے کہا تھا:

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی اب آبروئے شیوۂ اہل نظر گئی

یہ ہوس پرستی بھی خاصی عام تھی۔

بے وفائی اور جھوٹی محبت کے بارے میں اشعار لاتعداد ہیں۔ واسوختوں کی بنیاد ہی اس مرکزی خیال پر ہے۔ کچھ معشوق تو بے وفا ہوتے ہی ہیں لیکن بعض اوقات عشاق شدت شوق میں معشوق کی سماجی احتیاطوں کو بھی بے وفائی اور ظلم سے تعبیر کرنے لگتا ہے۔

جھوٹ ہے محبت یاں تم کس کو جتاتے ہو
تقریر میں لکنت ہے کیوں باتیں بناتے ہو (ابراہیم بیگ شور)

اور معشوقوں کی بے مہری کو تو دو دیکھے ہے
یار ہے کچھ تجھ میں بھی بو مہر و محبت ظالم (محمد جواد بادی)

کی جس سے محبت اسے میں یار نہ پایا
اس جنس کا کوئی بھی خریدار نہ پایا (محمد حسین حشمتی)

ٹک اک انصاف کر اتنا بھی کرتا ہے جفا کوئی
کرے گا بعد میرے کس توقع پر وفا کوئی (انعام اللہ یقین)

ہرگز، تم اب کسی کے سجن آشنا نہیں
سب خوبیاں ہیں تم میں ولے اک وفا نہیں (مصطفٰی خاں یکرنگ)

بعض لوگ محبت میں جلد باز بھی ہوتے تھے "کاتا اور لے دوڑے" قسم کی محبت کا تصور بھی اردو شاعری میں کبھی کبھی نظر آجاتا ہے:

مشکل ہے میری اس کی ہو صحبت برآر، آہ
میں جلد باز ہوں وہ تغافل شعار ہے (بیدار بخت سگفتہ)

اتنا تو صبر دے ہمیں یارب کہ بہر وصل
جلدی کریں نہ اس بت بے آشنا سے ہم (احمد حسین حازم)

محبت کا سب سے زیادہ قابلِ اعتراض پہلو ہوسناکی ہے۔ بوالہوسی کو محبت سے تعبیر کرنا، محبت کی توہین ہے یہ جسمانی محبت کی نفی نہیں ہے لیکن لذت جسمانی کو محبت کا نقطۂ آخر نہیں ماننا چاہیئے۔ شعرا نے کبھی کبھی ہوس و محبت کے فرق کو نظر انداز کر دیا ہے۔ بوسہ اور معانقہ تو معمولی باتیں ہیں ہوس نے بہت پاؤں پھیلائے ہیں:

شب کو وہ کوٹھے ہی کوٹھے گھر ہمارے آرہا
غیر دروازے پہ بیٹھا راہ تکتا ہی رہا (محمد امان نثار)

چلے ہو تم جواب اس بت سے ساز کرنے کو
تمہارے پاس بھی کچھ ہے نیاز کرنے کو (بال مکند حضور)

چھپ کر مخالفوں سے آ اس طرح پلنگ پر
جو کوئی شے نہ جانے تیرے قدم کا کھٹکا (شرف الدین مضمون)

دل گیر سے گر چکے ہے تم آن کے ملتے
رسوائی ہر کوچۂ و بازار نہ ہوتی (احمایت اللہ دلگیر)

ہاتھ پھیرا جو میں اس شوخ کے رخساروں پر
دیکھ کر غیر لگا لوٹنے انگاروں پر (محمد امان نثار)

چھاتی کے تیرے کھل گئے جب میری جان بند
آئینہ ساز کر گئے اپنی دکان بند (ہدایت اللہ خاں ہدایت)

دامن کو میں نے ہاتھ لگایا تھا پر وہ شوخ
ایسا ہی کسمسایا کہ چولی مسک گئی (”)

معشوقوں کی زردوستی کے خلاف بھی قدیم شعرائے دکنی نے بڑی فریاد کی ہے۔

لالچی کیوں آپ کو مشہور کرواتے ہو تم
مانگتے کیا ہو سجن کچھ ہم پہ ہڑواتے ہو تم (شاہ مبارک آبرو)

مفلس کی خبر کب ہے لے سیم بدن تجھ کو
افشاں سے ترا ماتھا، رہتا ہے زر آلودہ (دلاور خاں بیرنگ)

ان بتوں کو ہم فقیروں سے کہو کیا کام ہے
یہ تو طالب زر کے ہیں اور یاں خدا کا نام ہے (محمد شاکر ناجی)

سیم تن جاتے ہیں خوش ہو ہو کے زرداروں کے پاس
کون آتا ہے ولا ہم ایسے بے چاروں کے پاس (مقبول نبی مقبول)

عاشقوں کو صرف بے نیازی ہی کا شکوہ نہیں تھا بلکہ مار کٹائی تک نوبت پہنچتی تھی۔ ”مار کٹائی“ معاملہ بندوں میں اتنی عام تھی کہ بادشاہ بھی اس سے محفوظ نہیں تھا۔

جو اُس کے گال کو چھیڑا تو گالی دے کے یوں بولا
چلو بس اب ظفر مت گالیاں کھاؤ ہوا کھاؤ (بہادر شاہ ظفر)

اس طرزِ اخلاص و محبت پر قدرت اللہ قاسم کو کہنا پڑا۔

جب آ دے پیار میں تب مسکرا کے گالی دے
نئی طرح کا میں دیکھا یہاں یہ کچھ اخلاص

نازِ خیالِ محبوب نشہ باز بھی تھے اور نشہ کی حالت میں عاشقانِ ہوس پیشہ کو صرف ہوس کی باتیں سوجھتی تھیں۔

ہوا تھا جوں توں کے یار ڈھرو ہے یہ بھی قاسم بھلا کوئی خو
نشے میں دیکھ اس کو بڑھ چلا تو بس اب گیا اعتبار عاشق (قدرت اللہ قاسم)

لڑکھڑا آتا جھومتا گلشن میں کل پھرتا تھا وہ
سایہ سا لہر میں بھی تھا اس پہ متوالے کیا تھا (")

اِن اشعار سے یہ بھی ظاہر ہوگا کہ اظہار ہوس میں بھی درجے ہیں۔ یہاں بھی اختلاف طبایع کار فرما ہے۔ اس معاملہ میں سماجی رجحانات کے پہلو بہ پہلو ذاتی رجحانات بھی بے حد اہم ہیں اور ان کو اکثر ناقدین نے نظر انداز کر دیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ ہوس پرستانہ انحرافات نے غزل کو مجروح کر دیے ہیں لیکن غزلوں میں "ہوس پیشہ عشق اور زود دوست معشوق کے بارے میں بہت کہا گیا ہے اور اس داغ سے بڑے بڑوں کا دامن نہیں بچا ہے۔ اخلاقی اور فقہی نقطۂ نظر سے اس پر لاکھ اعتراض ہوا لیکن یہ شاعر سوسائٹی کے اجتماعی احساسات و کیفیات کے عکاس تھے۔ انھوں نے عشق کے نام پر یہ سوانگ دیکھا تو اسے بھی نظم کر دیا بلکہ اکثر خاص طرح لے کر نظم کیا۔ کچھ شاعر تھے ہی

ہوس پرست، کچھ زندگی کی ایک منزل تک ہوس پرستی کے بعد تائب ہوئے
ان سے ہم کیا توقع کر سکتے ہیں۔ یہ تو واردات نظم کرتے ہیں۔

بعض تنقید نگاروں نے گویا اخلاقیات کی "اجارہ داری" لے رکھی
ہے۔ ان کے نزدیک جسمانی عشق اخلاقی بے راہ روی ہے۔ وہ ہر اُس
شاعر کے منھ آتے ہیں جو عشق کے سلسلے میں جسمانی قربت کا ذکر کرے یا
خوش اختلاطی کی سرحدوں میں داخل ہو جائے۔ گویا غزل میں صرف
عشق الٰہی کی باتیں کرنے کی اجازت ہے یا پھر ایسے عشق کی باتیں
کرنے کی جو صرف دور کے جلووں سے مطمئن ہو جائے۔ یہ بات تو بانیانِ
غزل کے شائبۂ خیال میں بھی نہیں رہی ہو گی۔

عشق اور جوانی

جیسے حسن کی بہار جوانی میں ہے ویسے ہی عشق کا فراغ بھی شباب میں
ہے۔ شعرا نے بار بار اس کا اظہار کیا ہے۔ جوانی سے شغف عامیوں کو
بھی ہے اور زہاد اور عباد کو بھی۔ عشق کا نشہ بھی جوانی ہی میں تیز بڑھتا
ہے، اس لیے عشق کو دیوانی جوانی کا کاروبار سمجھے بغیر بہت سے اشعار
تشنۂ معنی رہ جائیں گے۔

جو ملنا ہے مل، پھر کہاں زندگانی
کہاں میں، کہاں تو، کہاں نوجوانی (خواجہ میر درد)

جوان تو بھی ہے اپنے بھی ہیں شباب کے دن
بلا حساب دے بوسے، نہیں حساب کے دن (عبدالرحمٰن احسان)

کہتے ہیں میرے حالِ پریشاں کو دیکھ لوگ
آفت نئی سی آئی ہے اتش کو جواں پہ پیچھ (غلام نصیرالدین شاعت)

اگر کچھ زندگانی میں مزا ہے
تو ایّام جوانی میں مزا ہے (عبدالغنی ۔ غنیؔ)

میں تو اس نوجوان پر غش ہوں
ہائے عالم تری جوانی کا (عبدالرحمٰن احسانؔ)

درد اس کی بھی ! یاد کر لیجے
نوجوانی یہ مفت جاتی ہے (خواجہ میر دردؔ)

کبھی کبھی نوجوان ہی نہیں بلکہ چھوٹی عمر والوں سے بھی عشق کیا گیا ہے۔

ازبسکہ بہت عمر ہے اس کی چھوٹی
پھبتی ہے بہت اس کو یہ کنگھی، چوٹی
چھل بل کا میں قائل نہیں اتنی ایماں
جس کی کہ پھڑکتی نہ ہو بوٹی بوٹی (شیر محمد خاں ایمانؔ)

کیا ہی کل آیا نظر اک چار دہ سالہ صنم
جس کا لعلِ لب گویا جامِ مئے دو سالہ تھا (ہدایت اللہ ہدایتؔ)

اس تصویر کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ جوانی کو کون کہے پیری کا جادو چل جانے پر بھی نگاہیں حسن کے گوشے ڈھونڈھ لیا کرتی تھیں اور یاران باوفا نقد محبت نچھاور کرنے کے لئے آمادہ رہتے تھے۔

گذشتہ حسن کا اب تک نشان باقی ہے
نہ ہوں فریفتہ کیوں کر کہ آن باقی ہے (بچھی رام فداؔ)

پھر بھی بڑھاپا، بڑھاپا ہی تھا۔ اس نے بڑے بڑے معشوقوں کے سر جھکا دیئے اور نازِ معشوقانہ نیازِ عاشقانہ میں بدل گیا۔

یہ جتنے خوب رو سرکش ہیں ان کو خوب دیکھا ہے
کھیے پر حسن کسے ہر ایک کے پیر پاؤں پڑتے ہیں (بچو اکبرا)

ایسے موقعوں پر تماشہ بین قسم کے آوارہ مزاج عشاق دغابازی پر اُتر آتے تھے

اب کے تو مرد دے ہیں دغاباز' بے وفا
اگلے تماشہ بین خدا جانے کیا ہوئے (جھمن پری)

سچے عشاق میں جو عاشق جوانی کے عشق کی سختیاں جھیل کر پیری کے دن دیکھنے کو باقی بچ جاتے تھے انھیں بھی جوانی کی یاد ستاتی رہتی تھی۔

ہائے جوانی کیا کہئے شور سروں میں رہتے تھے
اب کیا ہے وہ عہد گیا، وہ موسم وہ ہنگام گیا (میر)

پیری میں حاتم اب نہ جوانی کو یاد کر
سوکھے درخت بھی نہیں ہوتے ہیں پھر ہرے (شاہ حاتم، حاتم)

وقت پیری شباب کی باتیں
ایسی ہیں جیسے خواب کی باتیں (شیخ ابراہیم ذوق)

شاید محبوب بھی اپنی جفاکاریاں ترک کر دیتا تھا اور پیری میں رحم کھا کر عاشق سے آن ملتا تھا:

پیری میں آج یار مرے ہم کنار ہے
ساقی، بیا، بیا کہ خزاں میں بہار ہے (شاہ حاتم حاتم)

بعض شعرا نے اس اُتار چڑھاؤ سے عبرت کا بھی پہلو نکالا ہے۔

جلتا ہے اب پڑا خس و خاشاک میں جلا
وہ گل کہ ایک عمر چمن کا چراغ تھا (خواجہ میر درد)

حسن روز افزوں پہ غمزہ کس لیے اے ماہرو
یوں ہی گھٹتا جائے گا جتنا کہ بڑھتا جائے گا (مومن)

ظاہر ہے کہ یہ باتیں عشق مجازی کی ہیں، عشق حقیقی ہیں جوانی دیری سے کیا فرق پڑتا ہے اور جسمانی عشق اگر ہوس کی طرف مائل ہو جائے تو اس میں تعجب کیوں؟

ہوس ناکی و پاکیزگی

عربی شاعری کے ابتدائی دور میں جسے دور جاہلی کہا جاتا ہے حقیقت نگاری کا بڑا زور تھا۔ یہ حقیقت نگاری اکثر و بیشتر واقعہ نگاری بلکہ فحاشی میں تبدیل ہو جاتی تھی۔ امرأالقیس کی ہوس ناک شاعری اور فحاشی ضرب المثل ہے۔ جاہلیت کے بعد بھی یہ رجحان کلیتہً ختم نہیں ہو پایا۔ عمر بن ربیعہ (م ۹۳ھ) نے اپنی تشبیبوں میں امراء اور خلفاء کی بہو بیٹیوں سے لے کر راستہ چلنے والیوں تک کسی کو نہیں چھوڑا۔ لوگ ہتک عزت کے خیال سے اس سے خائف رہا کرتے تھے۔ بالآخر عوام کی شکایتوں پر خلیفہ عبدالعزیز نے اُسے ایک دور افتادہ قلعے میں بند کر دیا۔ عربی شاعری میں محبوب کا تفصیلی سراپا بھی ہے اور فحاشی بھی۔ ایران میں بھی یہ رنگ پایا جاتا ہے اور بعض حالتوں میں بہت شوخ ہے سنسکرت ادب میں اور دوسری مقامی زبانوں بالخصوص برج بھاشا میں بھی موجود ہے۔ اس پر ناک بھوں چڑھانا بے سود ہے۔ یہ رجحانات ہندگیر ہی نہیں بلکہ عالمگیر ہیں۔ مقامی اثرات کے تحت اور قومی مزاج اور وقتی موثرات کے مطابق ان میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔

جذبۂ جنسی جو ان تمام رجحانات کی اصل ہے مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتا ہے، کبھی پست ہو کر خلاف وضع فطرت صورتیں اختیار کرتا ہے اور کبھی بلند ہو کر ادب اور شعر کے سانچے میں ڈھلتا بلکہ روحانیت کی فضاؤں میں مائل پرواز نظر آتا ہے۔ بیشتر غزلیہ شاعری کا محور یہی جذبہ ہے، اس

لئے غزلوں میں اس جذبے کی تمام شکلیں پائی جاتی ہیں پچھلے اوراق میں ان پر ایک سرسری نظر ڈالی بھی گئی ہے۔ باخبر نقاد کا فریضہ ہے کہ ان شکلوں کو الگ کرے۔ اگر ایک ہی وقت میں مختلف شکلیں موجود ہیں تو انکی نشاندہی کرے۔ سہل انگاری سے کام لے کر بیشتر روں کی تقلید میں یا چند متفرق اشعار، یا دو چار مخصوص شاعروں کے بعض اشعار سے نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش خطرے سے خالی نہیں ہے۔

مثال کے طور پر عشق کے پاکیزہ تصور ہی کو لیجئے جس کا ذکر عندلیب شادانی نے عمداً نہیں کیا ہے۔ یہ تصور شعرائے دلی کے یہاں کافی پایا جاتا ہے۔ نظریہ سازی اور جوابی انداز اختیار کرنے دونوں ہی صورتوں میں یہ پہلو دب جاتا ہے اور دوسرے پہلو مثلاً ہوس وغیرہ اُبھر جاتے ہیں۔ موجودہ بحث میں بھی ہوس کا پہلو جو بار بار ابھر آیا ہے، لیکن اس خطرے سے آگاہ کر دینا ضروری ہے کہ اس پیمانے سے دلی کی شاعری کی روح کو ناپنا غلط ہوگا۔ یہاں دواوین ہی میں سے اس طرف بھی چند اشارے کئے جاتے ہیں۔

اگرچہ عشق میں آفت بھی ہے بلا بھی ہے۔
نرا بُرا نہیں یہ شغل، کچھ بھلا بھی ہے (انعام اللہ یقین)

اختیاری ہے مگر یہ عشق، ناصح! تو ہی کہہ
عشق سے کوئی یقین کو باز لاوے کس طرح (")

عشق میں راحت نہیں ملتی، مگر جوں کوہکن
جانِ شیریں دیجئے تب خوابِ شیریں کیجئے (")

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھئے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے (میر)

الٰہی درد و غم کی سرزمیں کا حال کیا ہوتا
محبت گر ہماری چشم تر سے مینھ نہ برساتی (جانِ جاناں مظہرؔ)

کچھ ہو رہے گا عشق و ہوس میں بھی امتیاز
آیا ہے اب مزاج ترا امتحان پر (میرؔ)

دور بیٹھا غبارِ میرؔ اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا (میرؔ)

سخت کافر تھا جن نے پہلے میرؔ
مذہبِ عشق اختیار کیا ″

عشقِ خوباں کو میرؔ میں اپنا
قبلہ و کعبہ و امام کیا ″

آدم کا جسم جبکہ عناصر سے مل بنا
کچھ آگ بچ رہی تھی سو عاشق کا دل بنا (سوداؔ)

سمجھ کے رکھیو قدم رہروانِ وادیٔ عشق
رواں ہے یاں دم خنجر پہ قافلہ دل کا (نظام الدین ممنونؔ)

متوطن لکھنؤ کے متوطن شعراء کے یہاں بھی ایسے اشعار نایاب نہیں ہیں۔

نقدِ دل کھو کے جو بے تابیٔ الفت پائی
بس غنیمت ہے کہ یہی ہم نے یہ دولت پائی (جرأتؔ)

دے سکے جی عشق میں ہم چھوڑ چلے اے جرأتؔ
ایک افسانۂ پر درد زمانے کے لئے (″)

جامِ مئے عشق، موند آنکھ پی جا
ہے ایک ہی گھونٹ کڑوا کسیلا (انشاؔ)

نادان کہاں طرب کا سر انجام اور عشق
کچھ بھی تجھے شعور ہے آرام اور عشق (″)

دل ہی اس کا جانتا ہے جس پہ گزرا ہے یہ حال
عشق کا صدمہ زبانوں سے بیاں ہوتا نہیں (ناسخؔ)

وہی عاشق ہے جو عالم کو مرقع سمجھے
ہر طرف پیش نظر یار کی تصویر رہے (ناسخ)

ابتدا عشق کی ہے دیکھ امانت ہشیار
یہ وہ آغاز ہے جس کا کہیں انجام نہیں (امانت)

رنج میں بھی ہے مزا ذوق محبت ہے اگر
ہر طرح شاد ہیں اپنے دلِ ناشاد سے ہم (سید محمد خان رند)

شعرائے دلّی اور عورت

عشق کے مختلف مدارج و مباحث کی طرف چند ضروری اشارے کرنے کے بعد اصل موضوع کی طرف واپس آنا چاہیئے۔ شاذانی کی دریافت کا خلاصہ تھا کہ شعرائے دلی عورت سے رغبت نہیں رکھتے یا بہت کم رکھتے ہیں۔ اوپر کی گفتگو کے بعد اس مزعومے کو صحیح ماننے میں جو قباحتیں ہیں وہ چند جملوں میں سامنے آجاتی ہیں لیکن تفصیل سے غور کرنے کی ضرورت اس لئے باقی ہے کہ یہ اب مزعومہ نہیں رہا بلکہ تکرار و تصدیق کی منزلوں سے گزرتا ہوا تقریباً مسلمہ بن چکا ہے اور مسلمات دو چار جملوں میں ختم نہیں ہوتے۔

عورت اور مرد کا ساتھ ازل سے ہے اور یہ ساتھ محبت کا ساتھ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب آدم سے جنت چھٹی تو حوا نے بھی چھوڑ دی۔ پھر آدم کے بیٹے اور بیٹیاں اسی شریعت محبت پر عامل رہے خود انسانی ارتقا کا نظریہ محبت کی کشمکش سے محفوظ نہیں ہے کیونکہ اسی پر تو ہر ذی روح کی نسل کا وجود منحصر ہے۔ بلکہ سائنس کی روشنی میں اگر نباتات میں بھی روح نامیہ فرض کرلی جائے تو وہاں بھی اس کشش کے کرشموں کی جھلک

دیکھی جا سکتی ہے۔ ایسا جارحی و ساری جذبہ جو ہر ذی روح کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے اور نظامِ زندگی و کائنات کا بنیادی نقطہ ہے، اس کے بارے میں یہ تصوّر ہی مضحکہ خیز ہے کہ دہلوی شعراء کو اس نے بخش دیا ہوگا۔ یہ فرض کر لینا بھی نادرست ہے کہ وہ اس جذبے سے متاثر تو تھے لیکن شاعری میں اس کا ذکر نہیں کرتے تھے۔ اور پھر ایسا فرض کرنے کی وجہ کیا ہے؟

اس مفروضے کی رد میں تاریخی شواہد پہلے ہی بیان کیے جا چکے ہیں۔ ممکن ہے کہ بحث کی خاطر یہ کہا جائے کہ یہ چند افراد کی داستانیں اور چند بادشاہوں اور امیروں کے قصّے ہیں۔ لکھنؤ کے سلسلے میں اس سے فزوں تر اور کمزور تر شہادت کی بنا پر یہ تسلیم کر لیا گیا ہے کہ وہاں شاعر عورت پرست ہے، اس لیے صرف موجودہ ثبوت کی بنا پر دہلوی شعراء کے خلاف عائد کردہ فردِ جرم کو مسترد کر دیا جانا چاہیے۔ لیکن میں چاہتا ہوں کہ بحث اٹھ رہی ہے تو کوئی گوشہ محتاجِ ثبوت نہ رہ جائے اور کم از کم یہی ایک غلط نظریہ ذہنوں سے محو ہو جائے اس خیال سے میں دلی کے عاشق شاعر کے جنسی ترجیحات کا جائزہ اس کے اشعار سے بھی لینا چاہتا ہوں۔

یقیناً، شاد آنی نے جس امرد پرستی کا ذکر کیا ہے وہ بھی اپنی جگہ پر موجود تھی، لیکن اشعار کی کثیر تعداد ایسی ہے جس سے دہلوی شاعروں کی عورتوں سے وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایک دو نہیں سیکڑوں بلکہ ہزاروں اشعار ایسے ہیں جن کے الفاظ اور مطالب پکار پکار کر کہہ رہے ہیں کہ ہمیں صرف صنفِ نازک سے سروکار رہا ہے۔ دلی کے شاعروں نے شریف اور پردہ نشین عورتوں سے بھی عشق کیا ہے اور داگر

ہم یہاں بھی عشق کی لفظ استعمال کر سکیں تو، بازاری عورتوں سے بھی، گوری عورتوں سے بھی اور سانولی سلونی عورتوں سے بھی، وفا پرست عورتوں سے بھی اور جفا دوست عورتوں سے بھی۔ محبوباؤں کی صف میں طوائفیں ڈومنیاں، کنچنیاں، داشتائیں، کنیزیں، مامائیں اور مشاطائیں سبھی ہیں۔ نگاہ ہی تو ہے، جدھر بہک گئی، دل ہی تو ہے، جس پر آگیا۔

قدیم ترین شعرا میں نواب صدر الدین محمد خاں فائز دہلوی ہیں۔ پہلے ان کے چند اشعار سنیے:

منھ کو خوب اکھو گھونگھٹ میں — جلوۂ عام دکھایا نہ کرو
منھ پھول سے رنگیں تھا، ساری تھی اس ہری — کھترانی ایک کھڑی ہیں پنگھٹ میں جیوں پری

(غزل مسلسل)

تجھ بدن پر جو لال ساری ہے — عقل اس نے مری پساری ہے
اوڑھنی اودی پر کناری زرد — گرد شب کے سورج کی دھاری ہے
سب بھوکن تیرے تن پر خوش نما — خوبیٔ انگیا، ساری یاد ہے
خوش نما چوڑہ تیری چوٹی پر — خوب رویاں میں ایک مزا ہے
سورج کا جلانے کو جگر جیوں دل فائز — اے نار تو کیوں دھوپ میں سر کھول کھڑی ہے

انھوں نے اپنی مثنوی میں "بیان میلۂ بہتہ" لکھا ہے۔ اس کے حسب ذیل انتباسات سنیے:

پہل دگاڑی میں سب چلیں لوگاں — کوچہ بازار میں ہوا چیں چال ....
اور جانب ہیں کنچنی بازار — ان سے روشن ہوئی ہے وہ شب تار۔
راہ اوپر ہے جا بھٹیار ن کی — وہ بھی رنگی ہے دو کمیٹرن کی
پہل دونوں ہیں بھری ہیں سب عورات — آشنا ساتھ اپنے کرتیں بات

سیر کرتی ہیں اس طرح ہر سو — سب نظر میں ہے چشم اور ابرو
کلکلاتی ہیں آپ میں ہر دم — طاق پر دھر رکھی ہو سب نے شرم
آگے پیچھے کھڑے ہیں ان کے حریف — واں مباذی ہیں سب وضیع و شریف
ہے سندیا لگاں اصیلاں رات — کہ کہاں آئی ہیں ہم کہو اس رات
وعدہ ہوتا ہے ان میں جب پختہ — جا اترتی ہیں رات کو ہر جا
تھوڑ تھوڑ اُن کے آملتے ہیں حریف — نذر کرتی ہیں سب وجود شریف
جمع ہوتی ہیں قحبہ زائی پاس — خوف ان کو نہیں ہے کچھ، نہ ہراس
کار بد میں سبھی ہیں آلودہ — فسق بیٹھا ہے جیسے نالودہ
رات اس جا میں یوں گزرتی ہے — قحبہ زن کام اپنا کرتی ہے

اس کے بعد جوگن، اکاجن، تنبولن، بھٹیارن، گوجری وغیرہ کی تعریفیں ہیں اور پھر یہ اقرار بھی ہے:

فائز اس کا ہے عشق مجھ سرشار — لیس فی الدار غیرہ دیار

تقریباً انھیں کے ہم عصر آبرو[1] نے بھی پنا طوائف کے حسن سے متاثر ہو کر پوری غزل کہہ ڈالی ہے۔

قیامت راگ، ظالم بھاؤ، کافر گت ہے اے پنا
تمھارے حسن کو دیکھے، سو اک آفت ہے اے پنا
تری کنچن برن سی دیہ جس کی گود میں ہووے
اسے دنیا کے عیاشوں میں کیا دولت ہے اے پنا
نہیں لیتی ہمارا نام، ہم کریاں تلک بھولی
تجھے ہم اور کچھ اب کیا کہیں، رحمت ہے اے پنا

---

[1] آبرو اور فائز میں تقدم و تاخر کا فیصلہ ابھی تک محققین نہیں کر پائے ہیں۔

اور پھر وہی ہندوستانی روایت جس میں عورت مرد پر عاشق ہوتی ہے، آبرو نے بھی ایک غزل میں زندہ کی ہے:

لگا ہے برہا جگر کو کھانے، ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیویں ہیں سوتیں ہمن کو طعنے کہ تجھ کو کنہوں نہ منھ لگایا

جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی، جلے کہ کھوگے رہا کروں گی
تمن کو نس دن دعا کروں گی، سجن سلامت رہو، خدایا

ناجی کے یہاں بھی اشارے مل جاتے ہیں:

رہیں فلک کے سدا ہیر پھیر میں نامرد — یہ رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کاتے ہیں
ہے مثل حور خوبی یکساں ہمیشہ اس کی — آگے نہ اس کے تم ہو ہرگز کبھی تماشا
جو کنچنی کے ناچ سے آتا ہے ناڈیر — سودا کرے ہے خط کش و بیچتا ہو بھاڑ پر
پیسا کبوں ہر ظالم چاند سا مکھڑا دبے میں — ہوا ہے پھر کے یہ تشریح تو کس کے نہلے میں
مت گوجری سے پوچھو کیا دکھ ہو میرے دل پر — اس دودھ کے جلے کا آثار خود دہی ہے

یہاں انصاف کا تقاضا یہ ہے کہ اس بات کو صاف کر دیا جائے کہ ناجی اور آبرو کے یہاں سادہ رویوں کا ذکر عورتوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے، لیکن یہ بات بھی ظاہر ہو جاتی ہے کہ عورت کا عشق دلی میں عجوبہ نہیں ہے۔ اب کچھ دوسرے قدیم شعرا کی پردہ نشینوں سے چاہت کے نظارے دیکھئے۔ معاملہ یک طرفہ نہیں ہے بلکہ پردہ نشین بھی روزن و بام سے تاک جھانک میں مصروف ہے۔

کس نے جھانکا مجھے اس روزنِ دیوار سے یار
دل بغل میں نہیں اب روزنِ دیوار میں ہو (غلام علی احسان)

جاتے ہیں گھر جو پردہ نشیں تیرے ہاں سے ہم
پھر دل تڑپتے پھرتے ہیں ورد نہاں سے ہم (احمد دہلوی)

ہائے چلون سے جھلک کیا ہے دکھائی مجھ کو
آگ اُس دستِ حنائی نے لگائی مجھ کو (حافظ عبدالرحمٰن احسان)

کس طرح جھانکوں میں اس پردہ نشیں کو ڈر یہ ہے
دیکھتے پھر ہی طرف کو رخنۂ دیوار ہیں (میر غلام علی احسان)

چلون کے بیٹھنے سے یہی آشکار ہے
ہلنا تمھارا تنکے کے اوجھل پہاڑ ہے (محمد اشرف حکیم)

مرے مزار کے چوگرد کھینچنا دیوار
مُوا ہوں میں کسی پردہ نشیں کے پردے پر (غلام رسول شوق)

چلون سے اُس نگہ نے کیا دل شکار ہے
یہ وہ مثل ہے ٹٹی کے اوجھل پہاڑ ہے (میرزا غلام حسین صیاد)

پوچھو نہ جھانک رخنۂ دیوار سے مجھے
میرے نہیں ہیں جینے کے آثار جی چکا (اعظم الدولہ سرور)

چلمن اٹھا کے بیٹھا غرفے میں جب وہ آکر
عالم نہ پوچھ مجھ سے پھر دل کی چپقلش کا (محمد امان نثار)

ناز سے ٹک اٹھا نقاب کے تئیں
دور پردے میں کر حجاب کے تئیں (خواجہ محمد خاں ظاہر)

آ کھڑا تو جو ہو اکوٹھے پر
گھر کئی عاشقوں کے بیٹھ گئے (میر سجاد، سجاد)

عندلیب شادانی نے لکھنؤ کے چھ شعرا (قرار، آغا، گریاں، تجد، کیف، محسن) کا ایک ایک شعر نقل کرنے کے بعد لکھا ہے کہ "یہ پردہ اور چلمن اور کواڑ کی اوٹ سے تاک جھانک، یہ روزن، دیوار و در اور

جھروکوں سے نظر بازیاں اور ڈولی کی سواری کسی تاویل کی محتاج نہیں ہے"۔ یعنی انھیں یا اس قبیل کے چند اور شواہد پر انھوں نے یہ فیصلہ کر لیا کہ لکھنوی شعرا کی محبوبہ عورت ہے۔ ان سے زیادہ مثالیں تو اوپر ہی دی جا چکی ہیں جن میں چوہ دہلوی شعراء کے اشعار موجود ہیں اور شاعر بھی لکھنوی شعرا کے مقابلے میں زیادہ مستند اور نمایاں ہیں۔ لیکن میں اس مسئلہ کو اور زیادہ تفصیل سے سامنے رکھنا چاہتا ہوں کہ شبہات کی کوئی گنجائش ہی نہ رہ جائے۔

معشوق پردہ دار

پینس میں گزرتے ہیں جو وہ کوچے سے میرے
کاندھا بھی کہاروں کو بدلنے نہیں دیتے
(اسد اللہ خاں غالب)

کھڑا ہے سرو تربت بن بنا کے رعنا ہو
جو یار پردے سے نکلے تو کیا تماشہ ہو
(انعام اللہ یقین)

تو نہ چھپ رہتا تو ڈالتا ڈول ہم ہوتے نہ تجھے
خوار و رسوا ہم کو تیری پردہ داری نے کیا
(ضیاء الدین ضیا)

کاش پردے کا میں شکوہ ہی نہ کرتا ان سے
بے حجابی نے کیا اور بھی بے تاب مجھے
(فخر الدین یاس)

کھا ہوا تھا یہ اس مہ جبیں کے پردے پر
نہیں ہے کوئی بھی ایسا زمیں کے پردے پر
(غلام رسول شوق)

یار پردے میں ہے اور عشق سے مایوسی ہے
نقش پا تک بھی مرے در پئے جاسوسی ہے
(عظیم بیگ فدائی)

موت کے صدقے کہ وہ بے پردہ آئے لاش پر
جو نہ دیکھا تھا تماشا عمر بھر دکھلا دیا (مومن)

دکھلا رہے گی جلوہ نزاکت کہ ہے انھیں
دشوار چاک پردۂ حائل کو تھامنا (〃)

یہ بے حجابی تری تو مجھی کو حجاب گو تم
کہ روز پردۂ حائل کے ٹکڑے ٹکڑے ہیں (〃)

در پردہ آنکھ یار سے لڑتی ہے رات سے
تار نگہ گزرتا ہے چاک قنات سے (شاہ نصیر)

وہ پردہ نشیں ہم کو اشارے سے بلائے
اے شوق یہاں کچھ تری تاثیر ہو ایسی (عباس علی نایاب)

زلفوں کے بنانے کا پردہ تھا، بہانہ تھا
منہ پردہ نشیں ہم سے پردے میں چھپاتا تھا (غلام فخرالدین حشمت)

یا الٰہی! درد کس پردہ نشیں کا تھا کہ شب
دل میں اٹھ اٹھ کر مرے دل ہی میں پنہاں ہو گیا (میرزا پیارے رفعت)

گریہ اے پردہ نشیں چھپ کے کیا کرتے ہیں
نجم دوری میں بھی ہم پاس وفا کرتے ہیں (نجم الدین صغیر)

گھر میں بیٹھے ہیں اور اتنا نہیں کہتے مجھ سے
کوئی ٹکراتا ہے دیوار سے سر دیکھو تو (سعید الدین صفا)

پردہ کس چہرے سے تمہارات وہ اٹھ اٹھ جاتا
پر تو اک برق کا سا شامل مہتاب رہا (نظام الدین ممنون)

ہو گئے پامال عاشق آہ جوں نقش قدم
اوپری کا رو پاؤں تیرا تہ سے باہر دیکھ کر (عزت اللہ عشق)

لگ چھپ اُس کو نہ دیکھ لے جب تک
چین آتا نہیں ذرا دل کو — (قدرت اللہ قاسم)

جا کر تو اس پردہ نشیں کو ایسا کچھ سمجھا ناصح
دور کرے وہ ہم سے حجاب اس بات لیے کو لا ناصح — (میاں حق رسا مجبور)

تصور میں ہوں اک پردہ نشیں کے
نہ کیونکر لوں ہر اک سے میں چھپا منہ — (الٰہی بخش معروف)

نہیں شکوہ کچھ ان سے ہے یہ اپنے بھاگ کی خوبی
ہمیں جب دیکھتے ہیں وہ تو گھر میں بھاگ جاتے ہیں — (بہادر شاہ ظفر)

رہے ہے غم جو اک پردہ نشیں کے درد پنہاں کا
تو بس چھپ چھپ کے اب رونا ہو اور کڑھنا ہو نالاں کا — (الٰہی بخش معروف)

دیکھ اُس پردہ نشیں کو ہوئی طاری یہ غشی
لائے ڈولی میں مجھے ڈال کے سب گھر آیا — (")

گر پردہ اٹھا دیجئے اس پردہ نشیں کا
کھل جائے طلسمات ابھی چرخ و زمیں کا — (محمد نسیم نسیم)

کچھ وصل کا سا حسرتِ پنہاں میں ملا لطف
شب میرے تصور میں جو اک پردہ نشیں تھا — (صفدر علی بیگ بلند)

چاک پردہ کے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشیں
ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہو گئے — (مومن)

چھپے ہرگز نہ مثلِ بو وہ پردوں کے چھپائے سے
مزا پڑتا ہے جب گل پیرہن کو بے حجابی کا — (درد)

پردہ نشیں کے عشق میں پردہ دری نہ ہو کہیں
ہوتی ہیں بے حجابیاں جانِ نہفتہ زار میں — (مومن)

ہو گئی گھر میں خبر، ہے منع واں جانا ہمیں
وہ بھی رسوا ہو، خدا! جس نے کیا رسوا ہمیں (مومن)

ان اشعار میں زیادہ تر ایسے ہیں جو ذاتی یا سماجی تجربات پر مبنی ہیں، اور انھیں کسی طرح بھی محض تقلیدی کہہ کے ٹالا نہیں جا سکتا۔ کچھ شعر ایسے بھی ہیں جن کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان پر تصوف کی بھی پرچھائیں پڑ رہی ہے۔ لیکن ایسی کھینچا تانی کی کوئی خاص ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔

ایسے اشعار کے علاوہ جن میں پردہ اور پردہ نشینی کا صریحاً ذکر ہوا ہے، ایسے ضمنی بکثرت شواہد بھی موجود ہیں جن سے پردہ نشینی یا محبوب کی جلس پردہ نشینی پڑتی ہے۔ مثلاً نقاب، روزن، رخنہ وغیرہ۔ پردے کی سختیوں میں گوشۂ نقاب یا رخنہ و روزن سے نظر آنے والی ایک جھلک ہی فتنے اٹھایا کرتی تھی

نقاب، برقع، گھونگھٹ

نقاب، برقع اور گھونگھٹ کے ذکر کے بعد کوئی بھی یہ نہیں کہہ سکتا کہ متعلقہ اشعار کا تعلق عورتوں سے نہیں ہے۔ نقاب و برقع کا استعمال کرنے والی عورتیں پردہ نشین ہیں، شعراء کی ملاقات ان سے "سر راہے" ہوتی تھی، یا میلوں ٹھیلوں اور زیارت گاہوں میں نہ تو یہ عورتیں گھروں میں ملتی ہیں اور نہ روزن سے تاک جھانک ہوتی ہے، کیونکہ برقع کا استعمال عورتیں گھر سے باہر نکلتے وقت ہی کیا کرتی تھیں۔ یہ ملاقاتیں آج کی پردۂ سیمیں پر چلتی ہوئی پرچھائیوں سے بھی کم تفصیلی تھیں۔ اس ایک جھلک نے

یا ایک نگاہِ غلط انداز نے کتنے دلوں کو برمایا ہے اور کتنے شعروں کی محرک بنی ہے۔

کبھی گھر کے اندر قدم رکھتے ہوئے، برقع اُلٹتے وقت کسی نے چہرہ بھی دیکھ لیا ہوگا تو اور بات ہے، ورنہ برقع دعوتِ نظارہ بھی تھا اور مانعِ نظر بھی۔ اس تضاد سے آتشِ شوق تیز تر ہو جاتی تھی۔ بہرحال برقع کا استعمال گھر کے باہر ہی ہوا کرتا تھا۔ گھونگھٹ کا معاملہ ذرا مختلف تھا۔ عموماً جو عورتیں نقاب یا برقع کا استعمال نہیں کرتی تھیں وہ گھونگھٹ نکال کے چلتی تھیں۔ لیکن گھونگھٹ کا رواج گھروں کے اندر بھی تھا۔ مامائیں خادمائیں بھی غیر مردوں کے سامنے آتے وقت گھونگھٹ نکال لیتی تھیں۔ بہو اپنے خسر اور چھوٹے بھائی کی دلہن بڑے بھائی کے سامنے گھونگھٹ نکال کے بیٹھتی تھی، اور نئی نویلی دلہن کا گھونگھٹ تو تھا ہی رومانی۔ جو عورتیں کام کاج کرنے کی خاطر گھروں میں آتیں وہ بھی اکثر گھونگھٹ نکال لیتی تھیں۔ گھونگھٹ، نقاب اور برقع کی رومانی فضا نے شعرائے دلی کو بھی متاثر کیا ہے۔

دلِ عاشق کلی کی طرح کھل جاتا ہے خوش ہو ہو
ادا سیں جب کبھی کھولے نقاب آہستہ آہستہ (آبرو)

اُٹھا اس منھ سے اے بادِ صبا گھونگھٹ کے آنچل کو
توجہ سے تری ہم بھی تو ٹک اک گلستاں دیکھیں (امام اللہ یقین)

برقع کو اٹھا چہرے سے وہ بُت اگر آوے
اللہ کی قدرت کا تماشا نظر آوے (محتشم علی خاں حشمت)

اک دن تو ٹک نقاب کو مکھڑے سیتی اُٹھا
جلوے کی تیری منتظر آتی ہے چاندنی (شاہ عالم آفتاب)

ہے مدتوں سے منتظرِ جلوہ آفتاب
مکھڑے سے ٹک نقاب کو جلدی اٹھائیے
(شاہ عالم آفتاب)

قسم ہے اس کی مجھے اس گھڑی کوئی نہ جیے
جو پردہ منہ سے اٹھا کر ادا کرے معشوق
(حاتمؔ)

گھونگھٹ کو تمھارے اب منہ پر سے اٹھا لیجیے
آتا ہے یہی جی میں سینے سے لگا لیجیے
(مظہر علیخاں شفیق)

لے کر نقاب منہ پر چھانکے ہے چوری چوری
عینِ حجاب میں بھی کیا بے حجابیاں ہیں
(ثناء اللہ فراق)

نقاب رو سے اٹھا بے حجاب ہو بیٹھو
کوئی تو غیر نہیں ہے، یہاں مرا صاحب
(میر محمدی بیدار)

یہ کس کے چہرۂ گلگوں سے یارب اٹھ گیا گھونگھٹ
کہ فوجِ صبر و طاقت تھا گئی یکبارگی گھونگھٹ
(ہدایت اللہ خاں ہدایت)

پردہ کس چہرے سے تھا رات وہ اٹھ اٹھ جاتا
پرتو اک برق کا سا شاملِ مہتاب رہا
(نظام الدین ممنون)

منہ سے پردہ اٹھائیے گا کب؟
اپنی صورت دکھائیے گا کب؟
(میر محمدی قربان)

مکھڑے سے اس صنم نے جو پردہ اٹھا دیا
واللہ کیا کہوں کہ اک عالم دکھا دیا
(مرزا بیگ گرفتار)

وہ شمع رو جو منہ سے برقع اتار ڈالے
پروانہ وار عاشق جی اپنا وار ڈالے
(خوب چند ذکا)

ناز سے ٹک اٹھا نقاب کے تئیں
دور پردے سے کر حجاب کے تئیں
(محمد خاں ظاہر)

سحر جو یار کے چہرے سے ٹک نقاب گرا
فلک پہ پھر ذرا لا مکا نہ تاب گرا (خوب چند ذکا)

شورِ گرمیِٔ آفتاب اُٹھا
اپنے چہرے سے ٹک نقاب اُٹھا (ضیاء الدین ضیا)

قنات، پردہ وغیرہ

پردہ داروں سے عشق میں ہزاروں رکاوٹیں تھیں۔ دربان حائل ہوتا تھا۔ پاسبان حائل ہوتے تھے۔ اس قبیل کے اشعار سے دو ادبین بھرے پڑے ہیں یہ معشوق باہر بھی کم ہی نکلتے تھے اور نکلتے بھی تھے تو برقع اور گھونگھٹ کے ساتھ اور پاسبان کے ہمراہ۔ اس لئے زیادہ تر عشاق گلیوں کے چکر سے کیا کرتے تھے کہ قنات کے چاک سے، روزن در رخنہ سے، گوشہ بام سے کہیں ایک جھلک نظر آجائے ایسے اشعار بھی ڈھونڈھنے سے مل ہی جائیں گے۔

در پردہ آنکھ یار سے لڑتی ہے رات سے
تارِ نگہ کو رشتہ ہے چاکِ قنات سے (شاہ نصیر)

فینس اور ڈولی وغیرہ میں بھی پردے لگے رہتے تھے اور ان کے بیچ میں ایک چاک ہوتا تھا جسے اندر بیٹھنے والی ہاتھ سے تھامے رہتی تھی اسی طرح گھر میں بھی جب ضرورتاً کسی نامحرم کو بلایا جاتا تو بیچ میں پردہ ڈال دیا جاتا۔ پردہ نشین چاکِ پردہ کو تھام لیا کرتی تھی۔ یہ ضرورت مرض وغیرہ کی حالت میں زیادہ پیش آتی کہ اطبا کو اندر بلانا ضروری تھا۔ مومن طبیب بھی تھے اور اس لیے وہ اس سے واقف ہیں۔

دکھلا رہے گی جلوہ نزاکت کہ ہے انھیں دشوار چاکِ پردۂ حائل کا تھامنا (مومن)

قرار لے گئی اک نازنین پردے میں
نگاہ رہ گئی تنہا کے ہین پردے میں (غیراتی خاں دل سوز)

چلمن، رخنہ، روزن

معشوق کے پردہ : اردو نے کئی اور بھی علامتیں دی ہیں، مثلاً چلمن، رخنہ، روزن وغیرہ۔ یہاں بھی وہی دوری ہے اور جسمانی قرب کا احساس کم ہوتا ہے، لیکن اکثر چھیڑ چھاڑ وہ طرفہ ہے۔ مثالیں بہت ہیں۔ کچھ آپ بھی دیکھیے:

ہائے چلمن سے جھلک کیا ہی دکھائی مجھ کو
آگ اس دستِ حنائی نے لگائی مجھ کو (عبدالرحمن احسان)

چلون سے اس نظر نے کیا دل شکار ہے
یہ وہ شکل ہے ٹٹی کے اوجھل پہاڑ ہے (غلام حسین عنایاد)

چلون کے بیٹھنے سے یہی آشکار ہے
ہلنا تمھارا ٹٹکے کے اوجھل پہاڑ ہے (محمد اشرف خاں حکیم)

کیا پڑھی رہتی ہے اے پردہ نشیں جوں بیمار
بد دعائیں تری چلون کو جو ہم دیتے ہیں (مومن)

اضطرابِ شوق، شاید غیر اس کے پاس ہو
جانبِ چلون نظارہ دمبدم کیونکر کریں (〃)

اس شعر کا ماحول یا تو بازاری ہے کہ غیر بھی چلون کے اس پار موجود ہو سکتا ہے اور یا پھر محبوبہ کوئی شادی شدہ عورت ہے۔ دونوں حالتوں میں چلمن کی جانب شاعر کا بار بار دیکھنا، اس بات کو پکار پکار کے کہہ

رہا ہے کہ اس دور کے عاشقوں کی راہ میں کوئی بھی رکاوٹ حائل نہیں تھی تاک جھانک کا ذریعہ چلمن ہی نہیں تھی۔ جھروکہ، روزن یا دیوار کا کوئی رخنہ بھی کافی تھا۔ بعض وقت یہ رخنے اور موکھے عمداً بنا لئے جاتے تھے۔

کس طرح سے جھانکوں اُس پردہ نشیں کو ڈر ہے یہ
دیکھتے میں ہی طرف کو رخنۂ دیوار ہیں (علام علی احسان)

کس نے جھانکا مجھے اس روزن دیوار سے یار
دل بغل میں نہیں اب رخنۂ دیوار میں ہے (" ")

جھانکتے تھے ہم تمھیں اتم ہم کو کس کس گھات سے
ہاتھ سے نازنین کے سوراخنے دیواروں میں تھے (حاتم)

ایک غرفے سے ایک مہ پارہ تھی طرف اس کے محو نظارہ
پڑ گئی اس پہ اک نظر اس کی پھر نہ آئی اسے خبر اس کی (امیر)

اور جس کو بے حجابیوں میں مزا آ گیا، وہ ہزاروں پردوں میں چھپانے سے بھی چھپ نہ سکی۔ یہی بات جب دردؔ نظم کرتے ہیں تو متصوفانہ بن جاتی ہے۔

چھپے ہرگز نہ شکل ہو وہ پردوں کے چھپائے سے
مزا اُڑتا ہے جس گل پیرہن کو بے حجابی کا (دردؔ)

بام

شاعری کی حد تک بام اور کوٹھے کا تعلق بھی عورتوں ہی سے ہے اور اس کا دائرہ اثر شرفا کے گھروں سے لے کر بازار تک ہے۔ لکھنؤ ہی کی

طرح دہلی کے شاعروں کے یہاں بھی بام کی حسین فضا سے کئی شعر وابستہ ہیں۔ بعض صورتوں میں بام کی بلندی بام عرش تک جا پہنچی ہے۔ میں اس سے درگزر کرتا ہوں اور صرف فرش کی فضا تک ہی شاعروں کو محدود رکھنے کی کوشش کرتا ہوں:

شب کو وہ کوٹھے ہی کو ٹھے گھر ہمارے آرہا
غیر دروازے پہ بیٹھا راہ ہی تکتا رہا (محمد امان نثار)

ہے آج کون بام پہ جلوہ نما جو یوں
اُڑتا ہے رنگ پرتوِ طرح ماہتاب کا (محمد عبدالحکیم بسمل)

کھڑکی نکال جانب دشمن نہ بام پر
کوٹھے چڑھی جو بات کھلی خاص و عام پر (محمد نصیر رنج)

پا کے برکت کی خبر آ کے یہ بولے لب بام
میرے دیوار کے نیچے کہو مت آئے کوئی (برکت علی خاں برکت)

سر کھلے ناز سے انداز سے جوڑا باندھے
کل وہ خورشید کھڑا تھا شب مہتاب کے بیچ (قدرت اللہ قاسم)

جلوہ اس مہ نے جو ناگاہ لب بام کیا
روز خورشید درخشاں کا وہیں شام کیا (غلام قطب خستہ)

وہ دکھائے گا کبھی تو جلوہ اپنا اے ظفر
تم لگائے اپنی آنکھیں بام سے بیٹھے رہو (بہادر شاہ ظفر)

نامہ و پیام

"دل پھینک" قسم کے عشاق صرف تاک جھانک ہی سے کب

مطمئن ہونے والے تھے۔ ایک جھلک صرف پیاس بڑھا سکتی ہے، تسکین کا سامان تو نہیں بن سکتی۔

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا
(غالب)

پردے کی سختیوں اور سماج کی سخت گیریوں کی وجہ سے براہ راست گفتگو ممکن نہیں تھی۔ اس لئے قاصدوں، کٹنیوں اور پیغام رسانوں کو وسیلہ بنایا گیا۔ کبھی خط لکھے جاتے، کبھی زبانی پیغام دیا جاتا اور کبھی دوسرے ہی طریقے اختیار کئے جاتے۔ پردہ نشینوں تک حال دل پہنچانے کا یہ طریقہ خاصا عام تھا۔ شعرائے دہلی کے دواوین میں اس مقابلہ کے اشعار بکثرت پائے جاتے ہیں۔ شعرائے دلی کے یہاں بھی ان کی خاصی تعداد ہے، اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ یہ طرزِ تخاطب جاری و ساری تھا:

خط تو پہنچو چھپا کے ملے وہ اگر کہیں
لینا نہ میرے نام کو اے نامہ بر کہیں
(اشرف علی خاں فغاں)

خط کے بھیجے سے خفا اس کو جو پایا ہم نے
یک قلم لکھنے ہی سے ہاتھ اٹھایا ہم نے
(ثناء اللہ فراق)

نہ اے قاصد میں رو رو یار کی فریاد کرتا ہوں
ترا منھ دیکھ کر اپنے کئے کو یاد کرتا ہوں
(اشرف علی فغاں)

قاصد پھرا ہے یوں کہ خدا خیر ہی کرے
میری طرح سے کچھ اسے اپنی خبر نہیں

تاثیر شوق کی مرے حق میں ہوئی ہے زہر
اٹھتا زمین پر قدم نامہ بر نہیں
(محمد عبدالحکیم بسمل)

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں (غالب)

یا تبسم، یا تحکم، یا نہ عدہ، یا گلا ہے پیام
کچھ بھی آئے خانہ خراب اس دل کے بہلانے کی طرح (سوداؔ)

خبر نہیں کہ اسے کیا ہوا پر اس در پر
نشان سا نظر آتا ہے نامہ بر کا سا (مومن)

پڑا ہے مرنا بس اب تو ہم کو، کہ اس نے خط پڑھ کے نامہ بر سے
کہا کہ گر سچ یہ حال ہوتا، تو ختم اتنا رقم نہ ہوتا (مومن)

جس وقت کہ تو نے اسے پیغام دیا تھا
قاصد! بخدا، اس نے مرا نام لیا تھا (امیر محمد اثر)

قاصد اس کا پیام بھی کچھ ہے
یا دعا یا سلام بھی کچھ ہے (میر محمدی بیدار)

سلام بھی ہے زمانے میں اور دعا بھی ہے
ہمارے یار نے قاصد سے کچھ کہا بھی ہے (")

نامہ بری کا کام کبھی کبھی کبوتروں سے بھی لیا جاتا تھا۔ دیکھیے ان
کبوتروں پر کیا گزرتی تھی؟

کتابت کا پہنچنا آہ سے میری ہوا مشکل
جلے جاتے ہیں گرمی سے ہوا کی پر کبوتر کے

عنایت اللہ عرف کلو حجام نے ایک نئی ترکیب سوچی:

بال دھوئے کے مسالے کی ہو پڑیا اس کی
یوں ہی حجام کہیں پہنچے مراد اس کا غذ (عنایت اللہ حجام)

بہت سے عشاق قاصدوں کو تفصیلی ہدایات دے کر بھیجتے تھے۔

ادب سے اس کے قدم بوس ہو جیو قاصد
جو ڈھب بنے تو بلائیں بھی لیجئو، قاصد (وجیہ الدین وجیہ)

اس کے بعد بھی دھڑکا لگا رہتا تھا:

آہ قاصد تو اب تلک نہ پھرا
دل دھڑکتا ہے کیا ہوا ہوگا (میر محمدی بیدار)

کیا جانے کیا کہے گا خبر آکے شوخ کی
قاصد کو دیکھ دور سے چھاتی دھڑک گئی (عنایت اللہ مشتاق)

قاصد ڈرتا ہے مانگتے خط
ایسا نہ ہو وہ جواب دے دے (سید نہال بیگ اسیر)

بے پردہ معشوق

ہر معشوق پردہ دار نہیں تھا۔ عاشقی کے کاروبار میں زر دوست اور ہرجائی، طوائف، ڈومنی، کنچنی، بازاری اور بیشہ ور عورت سبھی کا نام آیا ہے اور دلی کے شاعروں نے ان کو بھی موضوع سخن بنایا ہے۔ زر دوست، ہرجائی اور پیشہ ور عورتوں کا ذکر اسی کتاب میں متعلقہ فصل میں آیا ہے۔ یہاں صرف بے پردہ معشوقوں کے بارے میں چند شعر ثبوت کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں:

بے پردہ وہ آئے مجھے کس طرح نہ ہو وہم
اے شیفتہ ہنگامۂ محشر کی شکایت (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

ہے ہجوم نگہ شوق ترے رخ پہ نقاب
بے حجابی میں بھی اب تک ہے وہ پردا باقی (قادر بخش صابر)

تو صبح دم نہ نہا بے حجاب دریا میں
پڑے گا شور کہ ہے آفتاب دریا میں (حاتم)

وہ بے حجاب جو کل پی کے یاں شراب آیا
اگرچہ مست تھا میں پر مجھے حجاب آیا (بہادر شاہ ظفر)

بے پردہ غیر پاس اُسے بیٹھا نہ دیکھتے
اٹھ جاتے کاش ہم بھی جہاں سے حیا کے ساتھ (مومن)

بے پردہ پسِ چلمن اک بار تم آ بیٹھے
ہے تابِ نظر کس کو کیوں جلوہ گری اتنی (")

رقص و سُرود

عشق و عاشقی پردہ داروں سے ہو یا بے پردہ عورتوں سے بہر حال عشق و عاشقی تھی۔ دونوں صورتوں میں ہوس کا شائبہ تھا۔ بے پردہ عورتوں میں طوائف سرِفہرست تھی، کیونکہ وہ بے پردہ عورتوں کے طبقے میں زیادہ آزاد، زیادہ شائستہ، ماہرِ فن اور مسلّمہ حیثیت کی مالک تھی۔ اس کے پیچھے صدیوں کی پرانی تاریخ اور اعلیٰ طبقے تک رسائی کی عظمت تھی۔ طوائف جسم فروش تھی لیکن وہ دلدادۂ فن بھی تھی۔ جب وہ محفلوں میں ناچتی اور گاتی تھی تو تماشائیوں کے لئے اس کی حیثیت فن کار کی ہوتی تھی۔ بعض وقت اس کا فن اور حسن ادا ہی جاذب توجہ بنتے اور الفت و محبت کے جذبات بیدار کرتے تھے۔ حسین اور ماہرِ فن کے جسم تک رسائی کے لئے دل کا حوصلہ کافی نہیں تھا۔ گرہ میں دام اور کافی دام ضروری تھا۔ وہ اکثر شاعروں کے یہاں اور وہ بھی اس

طوائف الملوکی کے زمانے میں نصیب نہیں تھا۔ اُن کے پاس صرف "تحفۂ محبت" تھا یا پھر دور کی خیالی ہوس اندیشی۔ یہ سب باتیں ہمارے شعراء کے کلام میں وہ دہلوی ہوں یا لکھنوی خاصی عام ہیں۔ ان سے کوئی انکار نہیں کر سکتا مشکل یہ ہے کہ بعض اوقات لوگ جزو سے کُل پر حکم لگاتے اور اس طرح فاش منطقی غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔ ایسی ہی غلطی شاد آفاق نے رقص و سرود کے ضمن میں بھی کی ہیں۔

طوائفیں رقص و سرود میں حصہ ضرور لیتی تھیں لیکن رقص و سرود انھیں تک محدود نہیں تھا بلکہ رقص و سرود کی روایت مردوں میں خاصی قوی تھی۔ پھر مذہبی رسوم کی انجام دہی میں بھی رقص و سرود کا خاصا حصہ تھا، جو بھگتی تحریک کے بعد کچھ اور ترقی پا گیا تھا۔ اس لئے غزل میں صرف رقص و سرود کے ذکر سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کر لینا چاہئے کہ عورت یا طوائف ہی مخاطب ہے یا ہر رقص و سرود کا محور صرف جذبۂ عیش و تعیش ہے۔ رقاص اور قوال عرسوں میں بھی نظر آتے ہیں اور میلوں ٹھیلوں میں بھی۔ کہیں یہ جذبۂ عقیدت کی تشفی کا سامان بہم پہنچاتے ہیں اور کہیں لوک جمالیات کی تسکین کا۔ کہیں عوام کو روحانی سرور دیتے اور کہیں تفریح کا سرمایہ بن جاتے۔ ناچ، محفلِ عیش، عُرس میلے ٹھیلے غرض ہر جگہ موجود نظر آتا ہے اور اپنے تجربے کی جھولیاں اور نظارے کے جیب و دامن بھرتا جاتا ہے پھر کبھی ناقص بیانیہ بے تعلقی سے، کبھی زندہ دلی کے ساتھ، اور کبھی دل سے محسوس کر کے ان تجربوں کو شعر کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔ یہ پیچیدہ طرزِ عمل ایک "عیاشی" کے لفظ میں سمویا نہیں جا سکتا۔

رقص و سرود کے خاندانوں میں (وہ مرد ہوں یا عورت) فن پرستی کا جذبہ قوی ہوتا ہے۔ وہ اِن فنون کو حصولِ معاش کا ذریعہ ہی نہیں بلکہ اعلیٰ اور لطیف فن سمجھکر حاصل کرتے اور عزت و احترام کے مستحق سمجھے جاتے ہیں، کیونکہ رقص و سرود کی ابتدا خالص مذہبی جذبات اور سماجی تقریبات کی ضرورتوں کے تحت ہوئی۔ صدیوں تک رقاص و مطرب مندروں سے وابستہ اور معزز سمجھے جاتے رہے ہیں۔ اجتماعی رقص و سرود اور بھی قدیم تر ہیں۔ رقص و سرود کا نام آتے ہی ناک بھوں چڑھانا، محافظین شرع کو تو زیب دیتا ہے، لیکن ان حضرات کو زیب نہیں دیتا جو ادب و فن کے پرستار اور نقاد ہیں یا جو خالص تاریخی تنقید کے دلدادہ ہیں۔ محافظین شرع کو یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ اُردو غزل کسی ایک مذہب کی ملکیت نہیں ہے اس کی تعمیر میں اُن عناصر نے بھی اہم حصّہ لیا ہے جو رقص و سرود کا سرچشمہ مذہبی تحریک کو مانتے ہیں۔ لَکُمْ دِیْنُکُمْ وَلِیَ دِیْن[1]

کوئی بھی نقاد جو فنونِ لطیفہ کی اہمیت کا قائل ہے اور فنونِ لطیفہ سے لگاؤ رکھتا ہے وہ خالص رقص و سرود پر معترض نہیں ہو سکتا اور نہ اسے ہوس پرستی یا زن پرستی کے عمومی خانے میں درج کر کے مطمئن ہو سکتا ہے۔ اس دَور کی دِلّی میں رقص و سُرود کو مذہبی اجتماعات میں جو نمائی ہوئی جگہ حاصل تھی، اس کی جھلک بھی تاریخ کی کتابوں میں عام طور سے مل جاتی ہے۔

---

[1]۔ کلام پاک کی آیت جس کا مفہوم یہ ہے کہ تمھارے لئے تمھارا مذہب ہے اور میرے لئے میرا دین۔

رقص و سرود اور مذہب

اس میں شک نہیں کہ آج رقص و سرود کے ساتھ عیش و تعیش کا تصور بندھ گیا ہے، لیکن ہندوستان میں رقص و سرود کی پرورش ہمارے مندروں کی مذہبی فضا میں ہوئی۔ یہاں کی خانقاہوں بالخصوص بارہویں صدی ہجری کے عرسوں نے ان فنونِ لطیفہ کو اپنے دامنِ عاطفت کے سائے میں لے لیا۔ "۶ ربیع الاول کو قطب الاقطاب کا عرس ہوتا تھا جس میں قوال لگاتار، کبھی قبر مبارک کے سامنے کھڑے ہو کر اور کبھی بیٹھ کر مجرا کرتے تھے[۱]" درگاہ سلطان المشائخ پر ہر بدھ کو قوال ادب سے استادہ ہو کر مراسم مجرا ادا کرتے۔ ماہ صفر کے آخری بدھ کو انبوہ کثیر زیارت کو آتا اور مطربوں کے نغمات کی کثرت سے کان پڑی آواز نہ سنائی دیتی۔ ہر گوشہ کنار میں نقال اور قوال خوش اداؤں کی داد دیتے۔ "۱۴ ربیع الثانی کو عرس مبارک ہوتا ۔۔۔ اور رات بھر قوال نوبت بہ نوبت مجرا کرتے اور مشائخ و صوفیہ پر وجد کی کیفیت طاری ہوتی[۲] جس مہینے میں دیوالی پڑتی۔ اس مہینے میں ہر اتوار کو بڑا ہجوم ہوتا ۔۔۔ ہر ایک درخت کے نیچے اور دیوار کے سائے میں ایک فرش بچھا کر داد عیش و خوش دلی دیتا۔ عجیب سیر اور طرفہ تماشے ہوتے۔ ہر جگہ راگ اور رنگ اور ہر گوشے میں بھاوج اور مورچنگ کی صدا[۳]" شاہ حسن رسول نما اور شاہ عزیز اللہ کے یہاں بھی نقال مجرا کرتے اور سماع ہوتا۔[۴] ۲۳ محرم کو

[۱] مرقع دہلی : ۵-۴ [۳] مرقع دہلی ۸-۷

[۲] " : ۶-۵ [۴] " ۱۰-۹

"خلد منزل" کا عرس ان کی اہلیہ مہر پرور اور حیات خاں کے انتظام میں ہوتا وہ ہنگامے ہوتے کہ بقول درگاہ قلی خاں "آنکھیں بند کر لینا عین مصلحت اور آنکھیں نہ کھولنا عین بصیرت"۔ اس عرس میں" مطرب و قوال تعداد میں تھیلیوں سے بھی زیادہ ہوتے تھے[1] حضرت نظام الدین اولیا کی قبر مبارک کے پاس ہی میر مشرف کی قبر ہے۔ ان کے بیٹے میر کلو دھوم دھام سے عرس کرتے۔ لوگ دادِ عشرت دیتے تھے "تمام رات ہر طرف رقص ہوتا۔ سمت کا تعین کئے بغیر رقاص ناچتے اور میزبان و مہمان کا فرق کئے بغیر نغمہ پردازی کرتے۔ فقرا و مشایخ پر عالم وجد طاری ہوتا اور اغنیا اور اربابِ تمول پر خندہ[2]" داوی پورہ کے شاہ غلام محمد کے آستانے پر قوال ہمیشہ ہنگامۂ وجد و حال جگاتے رہتے[3]۔ شاہ کمال وجد و حال کے ازحد شائق تھے[4] شاہ غلام محمد کے یہاں ہر منگل کو مجلس سماع منعقد ہوتی اور شہر بھر کے قوال جمع ہوتے۔ چونکہ سماع کا "ذوقِ مفرط" رکھتے تھے اس لئے تاج خاں قوال کی عقیدت کے پیش نظر اس کے گھر کی مجلس سماع میں بھی جاتے۔ یہ مجلس ہر مہینے کی پانچویں کو ترتیب پاتی تھی[5] شاہ رحمت اللہ کیفیتِ معنوی سے لبریز تھے۔ 'محفل کرامت منزل' میں سماع کا عام دستور تھا[6]۔ قدم رسول میں بسنت کا میلہ لگتا۔ شہر کے قوال اور نغمہ سرا پوری شان سے آتے اور مصروفِ نیاز ہوتے۔ مطربانِ خوش ادا و ساز و آواز کے ساتھ مصروفِ مجرا ہوتے۔ قدم رسول سے مجمع قطب الاقطاب

۱۔ مرقع دہلی : ۱۲ ۴۔ مرقع دہلی : ۲۵

۲۔ " : ۱۲-۱۴ ۵۔ " : ۲۵-۲۶

۳۔ " : ۲۰ ۶۔ " : ۲۶

چراغ دہلی، سلطان المشائخ، شاہ حسن رسول نما کے آستانوں سے ہوتا ہوا پانچویں دن شاہ ترکمان پہنچتا۔ وہاں "ارباب نشاط وحال" اور "اصحاب حسن و جمال" کا مجمع لگتا۔ اس مہینے کے ساتویں دن تمام ارباب رقص آحدی پورہ میں ایک عزیز کی قبر پر پہنچتے، قبر کو شراب سے دھو تے۔ باری باری سے ناچ گانے میں مصروف ہو تے۔ قوال بھی جستہ جستہ آتے اور اسے اس شغل روح کے لئے باعث سعادت سمجھتے[1]۔ بارھویں ربیع الاول کو خانِ زماں کے یہاں محفل قوالی ہوتی اور عجیب و غریب بزم سماع آراستہ ہوتی "جوالان خوش لہجہ" اور "زمزمہ پردازان رنگین زمزمہ" کے زمزمے سن کر صوفیہ صافیہ تڑپ تڑپ جاتے تھے[2]۔ میر عبداللہ مرثیہ خوانی میں کمال رکھتے تھے اور موسیقی کے استاد متفق اللفظ تھے کہ اس خوبی کا مرثیہ خوان عالم ایجاد میں ابتک نہیں آیا[3]۔ شیخ سعداللہ گلشن طریق نقشبندیہ کے پیرو ہونے کے باوجود موسیقی میں "مہارت کامل" رکھتے تھے[4]۔

اس سلسلے میں ایک آخری واقعہ اور قابلِ ذکر ہے۔ مشہور مطربہ نور بائی جس نے حسن و جمال، خوش آوازی اور لطیفہ گوئی کے باعث محمد شاہ کی قربت حاصل کر لی تھی اور دربار کے بیشتر امراء کے دلوں پر حکمراں تھی۔ ایک دن "نواب روشن الدولہ" کے یہاں بیٹھی تھی۔ لطف و مدارات کی باتیں ہو رہی تھیں۔ اتنے میں غالباً میران سید بھیک صاحب کی سواری آ پہنچی۔ ان سے نواب صاحب کو کمال عقیدت تھی۔ نواب

---

[1] ۔ مرقع دہلی : ۲۲ ۔ ۳۰ ، [3] ۔ مرقع دہلی

[2] ۔ " " ۲۸ ۔ ۳۰ [4] ۔ منتخب اللطائف : ۳۴۲

نے نور بائی کو فوراً ایک دوسرے کمرے میں بٹھا دیا اور چلمن چھڑوا دی۔
میراں صاحب اتفاق سے اس دن دیر تک بیٹھ گئے اور نور بائی جیسی بے چین طبیعت مغنیہ کو خاموش بیٹھا رہنا برداشت نہ ہوا۔ وہ فوراً چلمن اُلٹ کے سامنے آگئی اور شیخ صاحب کی خدمت میں آداب بجا لائی اور بولی کہ اگر حکم ہو تو کچھ گاؤں۔ میراں صاحب یہ عرض سُن کر خاموش ہو گئے اور نور بائی نے خاموشی کو رضا سمجھ کر راگ چھیڑ دیا۔

شیخے بہ زنِ فاحشہ گفتا مستی | کز خیر گسستی و بشر پیوستی
زن گفت چنانکہ می نمایم ہستم | تو نیز چنانکہ می نمائی ہستی

میراں صاحب ویسے بھی سماع کے عاشق تھے۔ اب جو یہ برجستہ رباعی سنی تو شیخ کی حالت ہی دگر گوں ہو گئی۔ نور بائی اپنی جسارت پر نادم ہوئی اور اسے خاموش کر دیا گیا، لیکن شیخ کی شورش کم نہ ہوتی تھی۔ مرغ بسمل کی طرح تڑپتے تھے اور دیواروں سے سر ٹکرا رہے تھے۔ دیر تک یہی عالم رہا اور بڑی مشکل سے ہوش میں آئے۔[1] اور آبرو نے مجلسِ سماع کا یہ منظر دکھایا ہے۔

آج قوال بچے تو لے کیا حلقہ بگوش | نغمہ سازی سے سب اس دائرۂ مجلس کوں

مرد اور رقص و سرود

جیسے رقص و سرود کے ذکر سے یہ فیصلہ کرنا غلط ہے کہ شاعر یا پورا معاشرہ ہوس پرست ہے اس کی پشت پر غیر مذہبی یا غیر اخلاقی جذبہ کام کر رہا ہے، ویسے ہی یہ تصور بھی نادرست ہوگا کہ رقص و سرود

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری: ۱۱-۱۰ (لاہور ۱۹۲۳ء)

نسوانی فن ہے۔ عندلیب شادانی کا یہ خیال کہ رقص بہ سرچۂ "رشک ناہید" اور "زہرہ وش" یعنی صرف طبقۂ نسواں تک محدود تھا، تحقیق کے ترازو پر پورا نہیں اترتا۔ انھوں نے جن اشعار کا سہارا لیا ہے ان سے بھی ان کے مفروضے کی تصدیق نہیں ہوسکتی۔ مثلاً:

وقتِ رقص آ گئے بڑھا، رکھ کے وہ جب ہاتھ پہ ہاتھ
غش ہوئے، لوٹ گئے مار کے سب ہاتھ پہ ہاتھ (رقت)

کیا خوش حنا بنائے ہیں حق نے تمھارے ہاتھ
کرتے ہو وقتِ رقص ہیں کیا کیا اشارے ہاتھ (فروغ)

رقص میں آتی نہیں تیرے یہ گھنگھرو کی صدا
کرتے ہیں آسودگانِ خاک شیون زیرِ پا (ناسخ)

کرتے ہیں سحر رقص میں اس گلبدن کے پاؤں
کیا کیا سماں دکھاتے ہیں طاؤس بن کے پاؤں (اسیر)

ناچ کا حسن بڑھ گیا دونا
لچکے سب اے حسیں کمر کو لے (دہر)

صرف رقص و سرود کے بیان سے یہ فیصلہ کرنا کہ روئے سخن طوائفوں یا طبقۂ نسواں کی طرف ہے کسی طرح مناسب نہیں۔ رقص، جس کے خالق ہی شیوجی مانے جاتے ہیں، حقیقتاً ایک ایسا فن ہے جس میں مردوں نے عورتوں سے زیادہ حصہ لیا ہے اور نام پیدا کیا ہے۔ جس عہد کے لکھنؤ کی عندلیب شادانی بات کر رہے ہیں، اس زمانے میں لکھنؤ، کتھک اور دہس دھاری ناچنے والوں کا اہم مرکز بن گیا تھا۔ یہ رقص صرف تفریحی نہیں تھے بلکہ مذہبی اہمیت بھی رکھتے تھے۔ شاہی سرپرستی

کی بدولت لکھنؤ میں اجودھیا اور بنارس کے کتھک رقاص اور متھرا اور برج کے رہس دھاری مجتمع ہو گئے تھے۔ شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کے دور میں خوشی مہاراج کے نام کے ڈنکے بجتے تھے۔ ہلال جی، پرکاش جی اور دیال جی نے سعادت علی خاں، غازی الدین حیدر اور نصیر الدین حیدر کے عہد میں اپنے نام کے سکے چلائے اور محمد علی شاہ اور واجد علی شاہ کے زمانے میں درگا پرشاد اور ٹھاکر پرشاد جگت استاد تھے۔ کہا جاتا ہے کہ انھیں درگا پرشاد نے واجد علی شاہ کو کتھک کے ناچ کی تعلیم بھی دی تھی۔ درگا پرشاد کے بعد ان کے بیٹوں کالکا جی اور بندا دین مہاراج نے بڑا نام کمایا۔ ان کے بعد اچھن مہاراج نے اس روایت کو جاری رکھا اور آج بھی برجو مہاراج، شمبھو مہاراج اور لچھو مہاراج اپنے خاندان کا نام روشن کر رہے ہیں۔ رقص دسر د سے اہل لکھنؤ کا شغف بڑی حد تک فن کی حیثیت سے تھا اور اس فن کے حصول کو عیب نہیں سمجھا جاتا تھا اور نہ اسے عیش و عشرت سے تعبیر کیا جاتا تھا

شرر نے لکھا ہے کہ "ہندوستان کا اصلی خالص رقص یہی ہے کہ جسم کے حرکات و سکنات، گتوں اور تھرزل کے زیر و بم کے مطابق اور مناسب بنائی جائیں۔ یہ اصلی ناچ ہے جو ہندوستان میں ایک بہت بڑا وسیع فن بن گیا۔ اس کی سیکڑوں گتیں اور بے شمار توڑے اور ٹکڑے ایجاد کیے گئے۔ اس کے بعد رقص میں جذبات و خیالات کا اشاروں اور حرکتوں سے ادا کرنا بھی شامل کر لیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ کبھی ناچنا

---

[1] "گذشتہ لکھنؤ" عبدالحلیم شرر (دنیا ہند انڈیا پریس لکھنؤ): ۲۱۱ - ۲۰۹

گانے کی تشریح بن جاتا ہے۔ پھر جب خوبصورت عورتوں کا ناچنا لوگوں کو فطرتاً زیادہ پسند آیا تو معشوقانہ ناز و انداز دکھانا اور نزاکت و نازنینی کی اداؤں کا ظاہر کرنا بھی اس کا جزو بن گیا۔ لکھنؤ اسکول نے انھیں امور کا لحاظ کر کے زنانے اور مردانے طائفوں میں امتیاز پیدا کر دیا۔ نزاکت کے ساتھ بتانا، معشوقانہ انداز دکھانا اور ہر حرکت میں معشوقیت اور نازنینی کا لحاظ رکھنا ناچنے والی عورتوں کے ساتھ مخصوص رہا جو بعض وقت اگر بے مزہ ہو تو ناظرین کی طبیعتوں کو سست اور پست کر دیتا ہے۔ اس کے مقابل حرکات کو گت کے مناسب بنانے میں جلت پھرت دکھانا اور شجاعت و انہ دل کشی سے اظہار جذبات کرنا مردانہ طائفے کے لئے خاص ہو گیا۔ اگر چہ دونوں گروہ ایک دوسرے کے فن کا مناسب حد تک خیال ضرور رکھتے ہیں مگر یہ امتیاز نمایاں طور پر قائم ہے۔[1]

مردوں کے رقص سے گرویدہ بے شمار تھے۔ شرر اپنے زمانے کے لکھنؤ کی بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "بندادین کی عمر اس وقت ۷۰ سال کی ہے اور اب بھی ناچ کے شائق اس کا مجرا دیکھنے کو اپنی زندگی کی ایک یادگار مسرت تصور کرتے ہیں۔ اس کا گت پر ناچنا، رقص کے استادانہ توڑے اور ٹکڑے اصلی صورت میں دکھانا، گھنگھرو بجانے میں قدرت دکھانا کہ جو گھنگھرو چاہے بجائے ۔۔۔ ایک ایک چیز سو سو اداؤں، دغمزوں، نزاکتوں اور دل فریب اشاروں سے بتاتا ہے اور اس میں ایسی نازک خیالی اور جدت طرازی ہوتی ہے کہ دیکھنے والا جانتا نہ ہو تو سمجھ بھی نہیں سکتا ۔۔۔ مرد ناچنے والوں کا دوسرا گروہ بھانڈ ہیں۔ ان کے مجرے کی مثال

---

[1] "گزشتہ لکھنؤ"؛ عبدالحلیم شرر (یونائیٹڈ انڈیا پریس لکھنؤ): ۲۰۹ - ۲۱۱

یہ ہے کہ ایک نوخیز و خوش رو لڑکا جس کے بال عورتوں کی طرح لمبے ہوتے ہیں رنگین اور زرق برق کپڑے پہن کر اور پاؤں میں گھنگھرو باندھ کے ناچتا گاتا ہے۔ اس کے ناچ میں غیر معمولی چلت پھرت اور شوخی و چالاکی ہوتی ہے[1]"

ان تاریخی حقائق کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ مثنوی انی کے پیش کردہ اشعار کا عورتوں ہی سے تعلق ہے اور ان کا اطلاق مردوں پر نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ رقص و سرود طوائفوں یا زہرہ وشوں سے مخصوص تھے۔ اگر غور سے دیکھا جائے ان اشعار میں رقص کی فنی خصوصیتوں پر زیادہ زور ہے اور ہوس یا جسمانی عشق کی طرف ذہن منتقل بھی نہیں ہوتا۔ یہ تو کوئی بھی نہیں کہے گا کہ اس قسم کے اشعار زہرہ جبینوں یا رشک ناہید نازنینوں کے لئے لکھے ہی نہیں گئے ہیں لیکن صرف ان اشعار کی بنا پر نہ تو محبوب کی جنس کا تعین کیا جا سکتا ہے اور نہ عورتوں میں طوائفیں اس پیشہ کے لئے مخصوص کی جا سکتی ہیں۔

اس کے علاوہ رقص و سرود کا انحصار کچھ دلی اور لکھنؤ پر نہیں ہے۔ یہ عالمگیر فنون ہیں اور ان کی تاریخ انسانی تہذیبی ارتقا کی تاریخ سے ملی ہوئی ہے۔ ہندوستان میں بھی یہ روایت قدیم سے چلی آتی ہے سنسکرت شاعر شودرک نے "مرچھ کٹک" میں ایسے پراسرار دالانوں کا ذکر کیا ہے جس میں سیکڑوں پجارنیں پنڈلیوں اور بازوؤں پر گھنگھرو دار سونے اور چاندی کے کڑے پہنے ناز و ادا سے محو رقص ہیں۔ یہ اجین کے نواحی

---

[1] گزشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، نیا ہند انڈیا پریس، لکھنؤ، ۲۱۱-۱۹

علاقے کی بات ہے۔[1]

رقص کی روایت دلّی میں علی العموم قوی نہ تھی، لیکن محمد شاہ کی دلّی میں "مرقع دہلی" اور فائز، ناجی اور آبرو کے دواوین کی شہادت کی بناء پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رقص خاصے عام اور مقبول تھے۔ لیکن کلاسیکی رقص کے رواج کا پتہ کم لگتا ہے۔ پھر بھی برج کے علاقے سے قربت کی بناء پر دلّی میں کلاسیکی رقص کا بھی رواج تھا اور شاہی ارباب نشاط میں رقاص بھی ملازم تھے۔ عوام کے حلقوں میں "بچہ نغمہ" کرنے والے یا بھانڈ اور نقال زیادہ مقبول تھے۔ "دولت مغلیہ کے زمانے میں بھانڈوں نے خاص نمود حاصل کر لی تھی۔ ان کا پتا اورنگ زیب عالمگیر کے بعد ملتا ہے جب امرا و سلاطین دہلی کو ملک گیری و ملک داری کی زحمتوں سے چھٹی مل گئی تھی اور رعیت پروری بار داری و عیش پرستی کو اپنا آبائی فن تصور کرنے لگے تھے۔۔۔۔ دلّی کا سب سے مشہور بھانڈ کریلا تھا جو محمد شاہ کے عہد میں تھا۔"[2] دلّی کے ان بھانڈوں کا ذکر اشعار میں بھی آیا ہے۔ مثلاً کمترین کا شعر ہے۔:

اگر بھانڈوں سے متصدی کہیں ملتے ہیں باتوں میں
تو کیوں پیسے کماتے ہیں، یہ نقلیں کر براتوں میں

بھانڈوں کے طائفے دلّی کے علاوہ بریلی میں بھی تھے اور دلّی اور بریلی ہی سے لکھنؤ آئے، کچھ بھانڈ کشمیر سے بھی آ گئے۔ بھانڈوں کا اصلی کام نقل اتارنا اور پھبتی طنز کرنا تھا۔ بچہ نغمہ پست درجے کا تفریحی ناچ تھا۔ اس لئے شاعروں کی توجہ انکی طرف اس حد تک نہیں ہوئی کہ انھیں اپنی شاعری کا موضوع بناتے رہتے، لیکن مرد رقاصوں کے نام بھی کچھ اشعار تو مل جاتے ہیں:

۱؎ تمدن ہند: ۲۹۴ ۲؎ گزشتہ لکھنؤ: ۲۱۳

میٹھے بچن سناوے، طوطی کو تب لجاوے
جب ناچنے میں آوے تب مور ہے ممولا (آبرو)
کھن جیو ناچ اٹھے مجلس میں اس گت
چمن میں مور جیو ں کر پال ڈالے (آنندرام مخلص)

ناچ سے گانے کا معاملہ مختلف تھا۔ سماع کی محفلوں میں گانا قوالوں سے سنا جاتا تھا۔ امراء کے یہاں کلاونت، طوائف اور مغنی گانا سناتے تھے۔ ان کے بارے میں اشعار بلکہ ناجی اور آبرو کے یہاں مختلف گانے والوں کے نام پوری غزلیں بھی مل جاتی ہیں۔ آبرو نے بسنت اور جمال نامی مطربوں پر غزلیں لکھی ہیں اور ناجی نے نعمت خاں پر پورا مدحیہ مخمس سازوں کا عمومی ذکر اور مخصوص سازوں کے نام بھی مل جاتے ہیں۔ گانے والوں میں کلاونتی اور ڈھاڑھی کا بھی ذکر آیا ہے۔ چند اشعار یہ ہیں:-

وجد و سماع و رقص سرودِ مغنیاں
دل کو عجب طرح کی یہ دیتے خوشی ہیں آج (شاہ عالم آفتاب)
کلاونتی ترے گانے سے دق ہوں
بہت دھیمے سروں میں بولتی ہے (فضایل بیگ الہام)
دیکھ ڈھاڑھی بیچے کو ناکارہ
چڑھ سکے گانے لگی کلاونتی (" ")
گو مسیحا نفسی ہے یہی مطرب تو غضب
جی ہی جاتا ہے چلا تیری ہر اک تان کے ساتھ (خواجہ میر درد)
تارِ ستار بن گئی کثرت سے اے طبیب
نبضِ مریضِ عشق ہر انگشت کے تلے (عظیم بیگ عظیم)

یارب مطرب صدائے چنگ دل پر شاق ہے
گو تجھے سازِ عراق و پردۂ عشاق ہے (قدرت اللہ قاسم)

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو (مومن خاں مومن)

کچھ وجد نہیں نغمۂ مطرب ہی پہ موقوف
کافی ہے یہاں نالۂ بے ربط درا کا (غلام محی الدین [illegible])

نے اور طنبور میں یہ سوز تو معلوم ہے مطرب
کسی کا دل ہوا ہو شاید اس پردے میں آ نالاں (محمد حسین کلیم)

تجھ کو جس بزم میں زنہار نہ دیکھا نہ سنا
ناچ اور رنگ وہاں یار نہ دیکھا نہ سنا (الٰہی بخش خاں معروف)

وہ گائے تو آفت لائے ہے ہر تان میں لیوے جان نکال
ناچ اس کا اٹھائے سو فتنے گھنگھرو کی جھنک پھر ویسی ہی (بہادر شاہ ظفر)

تمام تان کے زخماں سے زہر ٹاتے ہیں
خدا کے واسطے مجلس کا دیکھ حال جال (آبرو)

گائے ہنڈول آج کلاونت ہنس ہنس
ہر تان بیچ لیا کے جھلا نغمۂ بسنت رت (آبرو)

کیوں جا بجا تو جا جا چھیڑے ہے پھر تنبورا
جو کوئی سنے بجا ہے بیجا نہ جا بجا جا (ناجی)

ہر طرف زنجیر کی رفتار سے ہوں شعلے اٹھے
شاید اب کے سال دیپک راگ گاتی ہو بہار (شاہ [illegible])

خواہ ناخواہ میں کچھ بول اٹھوں گا منہ سے
مثلِ طنبورہ تو ہر وقت مجھے یار نہ چھیڑ (ہدایت اللہ خاں ہدایت)

ع. ہر دو جب کوئی آ گے ہمارے دیس گاتا ہے
تو ہم پردیسیوں کو یاد اپنا دیس آتا ہے (الٰہی بخش خاں معروف)[1]

رقص کے بارے میں بھی اسی طرح اشعار عموماً ملتے ہیں، یہاں صرف تین شعر درج ہیں:

وہ تے ہیں جب کہ آن کے تو توڑتا ہے تال
گھنگھرؤں کے حق میں جان ترا ناچنا ہے سم (شاہ مبارک آبرو)

عجب اک حسرت آتی ہے مجھے جب رقص میں اس کا
کبھو جیا: آتا ہے اٹھا لینا وہ داماں کا (امیر علی امیر)

شب جہاں رقاص وہ زہرہ جبیں تھا ہم نہ تھے
ہے بجا شکوہ اس اپنے طالع ناساز کا (شیخ ولی اللہ محب)[2]

تماش بھی یاد ہر کنھیا کی کرے ہے رقص واں
برج میں شاید کسی نے آج گائی ہے بسنت (امیر نصیر الدین غوثی نصیر)[3]

۱۔ معروف ایک بار راجپوتانے کی ایک مجلس رقص میں شریک ہوئے۔ رقص کے ظاہر ہونے کے بعد جب "دیس راگ" گایا تو انھوں نے یہ شعر فی البدیہہ کہا۔ مجموعۂ نغز ۲۰ : ۲۰۴

۲۔ محب کی نشو و نما اور ان کی شاعری کی پرداخت دلی میں ہوئی اور یہیں کے ماحول سے متاثر ہو کر انھوں نے یہ شعر کہا تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ مجموعۂ نغز میں قاسم نے (۲: ۲۴۳) کی تصریح کر دی ہے کہ کون سے شاعر دلی سے لکھنؤ یا پورب یا دکھن گئے۔ محب سے قاسم بخوبی واقف تھے اگر وہ اس وقت تک لکھنؤ جا چکے ہوتے تو قاسم اس کی صراحت ضرور کرتے۔ یہ وضاحت اس لیے ضروری ہوئی کہ کوئی یہ نہ سمجھ لے کہ اس شعر میں لکھنوی ثقافت کا اثر ہے۔ ویسے دوسرے شعرا کا نمونہ بھی موجود ہے۔

۳۔ اس شعر سے یہ پہلو نکلتا ہے کہ آگرہ، متھرا اور برج کے علاقے کی قربت کی وجہ سے وہاں کے رقص کی روایتیں دلی پہنچ چکی تھیں اور شعرائے دلی ان سے واقف تھے۔

دلّی دربار میں "ارباب نشاط" کا باقاعدہ محکمہ تھا۔ علماء کی مخالفت کے باوجود امیر کے ساتھ موسیقی دربار اور عام معاشرت میں مقبول تھی۔ کوئی خوشی یا جشن ہو تو گانے بجانے کی مجلسیں منعقد کی جاتی تھیں۔ بلبن کے دربار سے ارباب طرب کے وظیفے مقرر تھے۔ کیقباد کے دربار میں گویوں کی وہ قدر ہوئی کہ اور لوگوں کو ان کا ملنا مشکل ہو گیا۔ دربار میں فارسی اور ہندی دونوں طرح کے راگ گائے جاتے۔ جلال الدین خلجی کی مجلسوں میں محمد کا چنگ بجانا، دختر نقاعی اور نصرت خاتون کا گانا ہوتا اور نصرت بی بی اور مہر افروز کا ناچ۔ محمد تغلق کے زمانے میں "ارباب نشاط" کا ایک طائفہ وابستہ دربار تھا اور اس کے سربراہ کو "داروغہ ارباب نشاط" کہتے تھے۔ علاؤالدین خلجی کے دور میں امیر خسرو کے علاوہ نائک گوپال جیسے ماہر موسیقی داں تھے جس کے تخت کو دو ہزار شاگرد اپنے کاندھوں پر اٹھائے رہتے تھے اور وہ کبھی زمین پر پاؤں نہیں رکھتا تھا۔ ابوالفضل نے "آئین اکبری" میں ۳۶ درباری گویوں کے نام دئے جن کے سرِ فہرست خطری طور سے تان سین کا نام ہے۔ سازندے ان کے علاوہ تھے۔ ابوالفضل نے اس عہد کے گانے والوں کی دس قسمیں بتائی ہیں (۱) کلاونت (۲) ڈھاری (۳) ہرد کیہ (۴) دف زن (۵) سیزدہ تالی (۶) نٹوہ (۷) کیرتنیہ (۸) بھگتیہ (۹) بہنویہ (۱۰) خنجری یکھاوج، رباب اور مجیرہ کے ساتھ گانا۔ عہد جہانگیری و شاہجہانی میں بھی موسیقی کی سرپرستی جاری رہی۔ خود شاہجہاں کی آواز دلکش تھی وہ گاتے تو سننے والوں پر ربودگی کی کیفیت طاری ہو جاتی۔ اورنگ زیب کو موسیقی سے دلچسپی نہ تھی، لیکن اس کے لڑکے محمد معظم کی شادی میں مطربوں کے

طائفوں کے سازِ نغمہ سے حاضرین محظوظ ہوتے اور خود اورنگ زیب نے بھی سُنا۔ آخری مغل بادشاہوں کے یہاں بھی، حد یہ ہے کہ بہادر شاہ ظفر تک یہ سلسلے جاری رہے[1]۔ دلّی میں عورت طائفوں کی رقص کی روایت ذرا کمزور تھی۔ ورنہ موسیقی کے میدان میں یہاں ہمیشہ بڑے بڑے صاحب کمال موجود رہے۔ اکثر شعرا نے اپنے دَور کے استاد ان موسیقی کا ذکر کیا ہے۔ مثلاً:

عندلیبِ طبع ہے اپنی بھی وہ نغمہ سرا اور بدرجس کے بہ ہمّت خاں بھی گا سکتے نہیں

اے ہدایت اپنے نالوں میں ہے وہ درد و اثر
نور خاں بھی سُن کے بین اپنی بجا سکتے نہیں (ہدایت اللہ خاں ہدایت)

مگر الحانِ داؤدی ہے نعمت خاں کی تانوں میں
کہ آہن سے دلوں کو بین لے کر موم کرتا ہے (احسن اللہ خاں احسن)

رقص و سرود کے ضمن میں لکھنؤ نے کوئی راہ نہیں نکالی۔ کوئی گوشہ مضامین کا ایسا نہیں ہے جسے دہلوی شعرا نے نظم کر کے لکھنوی شعرا کے لئے مباح نہ کر دیا ہو، لیکن رقص و سرود اور مہ وشانِ بے پردہ سے متعلق اشعار کو بغور دیکھنے سے ایسا لگتا ہے کہ لکھنوی اور دہلوی حسن فروشوں، رقاصوں اور مغنیوں میں کچھ فرق بھی تھا۔ دلّی میں اعلیٰ رقص کا رواج نہ ہونے کے برابر تھا، لیکن کتھک کی روایت سے بھاؤ، تاؤ، تبا نا داخل فن ہو چکا تھا۔ ماہ وشوں کی محفلیں الگ الگ جمتی تھیں اور عالم لوگ بھی رقص کی لذتوں سے بہرہ یاب ہوتے تھے۔ گانے میں لکھنؤ والوں کو دلّی والوں کا سا فوق و علو حاصل نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ

---

[1] ہندوستان کے مسلمان حکمرانوں کے عہد کے تمدنی جلوے: ۴۵۵ - ۵۲۱

دہلوی شعرا رقص کی بات کم کرتے ہیں اور گانے کی زیادہ۔ لکھنؤ میں معاملہ برعکس ہے۔ زنانِ بازاری بھی فن سے دلچسپی رکھنے والیاں لکھنؤ میں زیادہ ہیں اور کسب پیشہ جیسا ئیں دلی میں زیادہ اس کو اور تفصیل سے طوائفوں اور بے پردہ عورتوں سے لگاؤ رکھنے والے اشعار میں دیکھا جاسکتا ہے

اس بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ دلی میں موسیقی و رقص کا رواج عام تھا۔ درگاہ قلی نے محمد شاہی دلی کے اربابِ طرب کے ناموں کی ایک طویل فہرست "مرقع دہلی"[1] میں دی ہے۔ اس میں بین نواز، طنبورچی، ربابی، سارنگی نواز، پکھاوجی، ڈھولک نواز، دھمدمی نواز، نبوجہ نواز، اکولہ نواز، ستار نواز وغیرہ بھی شامل تھے۔ کتھک رقاصوں کو تو چھوڑئیے جن کا جمگھٹ انشا نے خواجہ قطب کے عرس کے موقع پر امیلیوں نکلے دیکھا تھا اور اپنا تاثر غفر غلیبنی کی زبانی یوں بیان کیا تھا:[2]

"لونڈے بھی ایسے کتھک کہ جن کو دیکھ کر پری بھی جھجک کر رہ جائے"

رقاصاؤں کی فہرست بھی کافی طویل ہے۔ اس میں، اننو بندی، نرگا ہی، سرو روپ، نور بائی، چمپنی، ام بیگم، رام جنی، چلبلک، زمانی، کالی گنگا، زینت، گلاب، رحمانی بائی، کمال بائی، ادا بائی، کنور، پنا بائی، تنو وغیرہ کے نام گنائے گئے ہیں۔ ان میں سے بی چمپنی بائی کا نام تو انشا نے بھی میر غفر غلیبنی کی زبانی دہرایا ہے۔ اس کے علاوہ کھما بائی اور نورن بائی کے نام بھی لئے ہیں۔ لوگ ان کسبیوں سے زبان سیکھتے تھے۔ اس سلسلے میں انشا نے لکھا ہے کہ "جو لفظ اس نے استعمال کر لیا اردو ہو گیا۔"[3]

---

[1] "مرقع دہلی (دلی بارہویں صدی ہجری میں) ۴۷–۹۲

[2] دریائے لطافت: ۹۹ [3] دریائے لطافت: ۱۰۸

دلّی میں یہ عام رواج تھا کہ شادی کی رات کو دولھا کی طرف سے دلہن کے دروازے پر رقص و سُرود کی مجلس سجتی تھی۔ ایسے موقعوں پر رنڈیوں اور کلاونتوں کی لونڈیوں کا ناچ گانا بہت پسند کیا جاتا تھا۔ سودا نے اس ضمن میں بعض کلاونتوں کے نام بھی لئے ہیں:

شادی میں گر کسی کے گھر یہ جائے — صاحب خانہ رنڈیاں بلوائے۔۔
راگ گر ہو کلاونتوں کا وہاں — اس جگہ گا رہا ہو جیون خاں
اور پکھاوج بجائے دیبی داس — سُر کی بندھ رہی ہو باہم آس[۱]

تاباں نے عمدۃ الملک امیر خاں انجام کے یہاں محفل رقص و سرود کا ذکر کرتے ہوئے ایک مثنوی میں لکھا ہے۔

کہیں رقص کرتے تھے یہ طلعتاں — کہیں دید کرتے تھے سامع کشاں
یہ سب خوبرویاں ہندی نژاد — نمک ساز زادو نمک ساز زاد
خوشی ہو کے آتے تھے جب رقص پر — انھیں کچھ آتے تھے سب رقص میں
غرض کیا کہوں بزم میں اس کی بات — کہ اندر کا بھی واں اکھاڑا تھا مات[۲]

سرود و غنا کی عام محفلوں کے علاوہ خانقاہوں میں سماع کی مجلسیں اور امرا اور عوام کے حلقوں میں عام قوالی کے جلسے بھی بے حد مقبول تھے۔ کچھ قوال خود اپنے یہاں محفلیں جماتے تھے۔ اس عام انحطاط کے دور میں تمام فنون لطیفہ کے ساتھ ساتھ رقص و سرود نے بھی کافی ترقی کی۔ نسب باز، بھگت باز، نقال اور بھانڈ الگ اپنے کرتب دکھاتے تھے کلاونت الگ مظاہرۂ فن کرتے تھے۔ پست تر حیثیت کے فن کاروں میں میراثنوں اور ڈومنیوں کا ذکر آتا ہے۔ شہر اطوائفوں کی محفلوں میں

---

[۱] کلیات سودا: ۳۳۳ [۲] دیوان تاباں: ۲۲۶ - ۲۶۵

شریک ہوتے تھے اور ان دوسرے تفریحی اجتماعات کو بھی نوازتے تھے

طوائف کے وظائف

اس طویل گفتگو کا مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ رقص وسرود کو مرد بھی فنونِ لطیفہ سمجھ کر برتتے تھے۔ مردوں کے رقص وسرود کا کھلا ہوا ذکر بھی اشعار میں موجود ہے۔ اس لئے رقص کے ذکر یا رقص کے حرکات و سکنات کے بیان سے رقص کرنے والے کی جنس کا فیصلہ نہیں ہو سکتا لکھنؤ کے شعرا کے یہاں رقص کا بیان لازماً طوائفوں سے تعلق نہیں رکھتا اور دلی میں رقص طوائفیں اور دوسری عورتیں بھی کرتی ہیں۔ اسی کے ساتھ ہی ساتھ یہ بات بھی سامنے آتی ہے۔ رقص ایک فنِ لطیف بھی تھا، صرف لہو ولعب نہیں تھا۔ رقص کا بیان فقیہ کی عینک لگا کر نہ پڑھنا چاہیئے، بلکہ فن کار اور شاعر کی نگاہوں سے دیکھنا اور معاشرے کے عام میلانات کو سامنے رکھ کر جانچنا چاہیئے۔

یہ امور تو کھل کر سامنے آگئے ہیں، لیکن اس بحث میں یہ پہلو ابھی کچھ دبا سا رہا ہے کہ طوائف کا درجہ سوسائٹی میں کیا تھا۔ یہ بات یقینی ہے کہ اس کا درجہ سوسائٹی میں ہمیشہ اتنا پست نہیں تھا جتنا آج سمجھا جانے لگا ہے۔ وہ تہذیب، شائستگی اور فنونِ لطیفہ کا نسوانی نمونہ بھی جاتی تھی اور بعض اوقات نوشت وخواند سے بھی واقف ہوتی تھی۔ بدقسمتی یہ ہے کہ اس طبقے کی جسم فروشی کی داستانیں اتنی عام ہوئیں کہ اس کی فن نوازی کو پوری اہمیت نہیں مل پائی۔ اس کے اسباب کچھ تو تاریخی ضرور ہیں لیکن زیادہ تر بند باتی اور اضافی ہیں۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آخری مغل بادشاہوں کے دور میں عیاشی اور بد اخلاقی عام تھی، لیکن ایسا بھی نہیں تھا کہ سنجیدگی اور اخلاق کلیتہً معدوم ہو گئے ہوں۔ اس کے علاوہ ہر وہ چیز جو اُس دور میں پائی جاتی تھی وہ اسی دور کی پیداوار نہیں تھی۔ یہ بات طوائفوں کے بارے میں اور بھی سچ ہے۔ طوائفیں بہت پہلے سے تھیں اور راج پاٹ کے ماحول میں اُن کا ماننا بھی نیا نہیں تھا۔ وہ کلا کی سیوا کرتی تھیں اور اس اعتبار سے عزت کی نگاہ سے دیکھی جاتی تھیں لیکن اُن میں سے بعض ہوس پرستوں سے جسم کی قیمت بھی لیتی تھیں۔ سماج نے انھیں چھوٹ دے رکھی تھی۔ عام اخلاقی معیاروں کے مطابق جسم فروشی بُری نگاہوں سے دیکھی جاتی تھی، لیکن اس کے خلاف کوئی بھی منظم کارروائی نہیں کی گئی۔

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس پیشے کی ابتدا کب کہاں اور کن حالات میں ہوئی، لیکن عورتوں کی تن پرستی اور مردوں اور عورتوں دونوں ہی کی جنسی بے راہ رویوں کی داستانیں بہت پرانی ہیں۔ اس سے نہ مشرق بچا نہ مغرب۔ قدیم ایتھنز میں عورتوں کے تین طبقے تھے۔ (۱) لونڈیاں، (۲) شریف عورتیں (۳) طوائفیں یا "مصاحبات" آخری طبقے کی عورتوں کو بیویوں کے حقوق حاصل نہیں تھے لیکن مدنی حقوق میں ان کا پورا حصہ تھا۔ ان کو اعلیٰ درجے کی تعلیم و تربیت ملتی تھی۔ ایتھنز کے آرٹ اور علم کے میدانوں میں انھوں نے نمایاں کام کئے ہیں۔ پیریکلز کا زمانہ یونان کا سنہری عہد ہے۔ اس میں اسپاتیا نامی عورت نے بڑا نام پیدا کیا۔ سقراط نے دیوتیما نامی عورت سے تعلیم اور ہدایت پائی تھی اور اس نے اس کا اقرار بھی کیا ہے۔ یہ سب غیر ملکی عورتیں تھیں اور "مصاحبات" یا طوائفوں

کے طبقے کی تھیں۔ ان طوائفوں کو سرکاری سرپرستی حاصل تھی۔ آگے چل کر ان مصاحبات کی وجہ سے لوگوں کے اخلاق پر بُرا اثر پڑنے لگا۔[1]

قدیم یونانی "مصاحبات" مشرق میں بھی ناپید نہیں تھیں۔ بعض علما کی رائے ہے کہ بیوائی، بادشاہوں، امیروں، اور رئیسوں کی عیش پرستی کا نتیجہ ہے۔ جب ان کے محلوں سے کنیزیں اور دایاں نکالی جاتیں تو وہ بیوائی پیشہ اختیار کر لیتیں۔ ایسی عورتیں بھی جو اپنی شہوانی یا جنسی خواہشوں کو پورا کرنے کے لئے کئی کئی مردوں سے تعلقات رکھتی تھیں اُن کو بھی قدیم کتابوں میں "ویشیا" یا "بیسوا" کہا جاتا تھا۔ ہندی اور کسی حد تک اُردو میں بھی طوائف کے لئے کئی نام استعمال کئے گئے ہیں۔ رنڈی، بیسوا (ویشیا) خانگی، طوائف، کسبی اردو میں رائج ہیں ہندی میں ویشیا (वेश्या) گنیکا (गणिका) رنڈی وار انگنا (वारांगना) نگر نائکہ یا نگر ناری، بھوگیا (भोग्या) بندھرا (बन्धुरा) روپ جیوتی، کام رکھیا یا کام لکھیا۔ اکثر یہی نام سنسکرت میں بھی مل جاتے ہیں۔ اس لئے ہندوستان میں بھی یہ پیشہ کافی پُرانا ہے۔ عرب میں بھی دورِ جاہلیت سے موجود تھا۔ پیشہ کرنے والی عورتیں اپنے خیموں کے آگے جھنڈے نصب کر لیتی تھیں۔ مہابھارت سکے آدی پرو" میں دیرگھتما ([illegible]) نامی قصے میں طوائفیت کا ذکر ملتا ہے۔ سمرتی گرنتھوں میں بھی آزاد شہوانیت پسندی اور طوائفیت کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ اس جرم یا گناہ کا کفارہ یا پراشچت کرنے کا طریقہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس زمانے میں سماج کی حالت اتنی بگڑنے لگی

[1] ترکی میں مشرق و مغرب کی کشمکش: ۲۲۲، ۲۲۲

تھی کہ بہت سے مرد اپنی بیویوں کے ذریعے سے روپیہ کماتے تھے۔ مہمان نوازی کے لئے متعدد کامیاب اور وِدیاؤں کی ماہر خوبصورت عورتوں کا استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ رواج بہت سے ملکوں میں عام تھا[ل]۔ راجہ دھرت راشٹر کے لئے بیسوا کا انتظام کیا گیا۔ کوروؤں کے دربار میں شری کرشن جی کی آمد پر سجی سجائی دیشیاؤں نے اُن کا استقبال کیا۔ میدانِ جنگ میں بھی پانڈو اپنی فوج کے ہمراہ طوائفوں کو لے گئے تھے "تیجیۂ الحیۂ" اور "شبو پُران" میں بھی جسم فروشی کے واضح بیان موجود ہیں۔ وایو پرانے سنگیتا" میں بیسوائیت کو ایک پیشے کے طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے "کتھا سرت ساگر" میں کئی طوائفوں کے قصے بیان کئے گئے ہیں۔ سمرتی گرنتھوں" میں اس پیشے کو مذموم قرار دیا گیا ہے لیکن سماج میں ایک ایسا وقت بھی آیا تھا جب لوگ طوائف کو "منگلا مکھی" کہنے لگے تھے

سنسکرت شاعر شودرک نے "مرچھ کٹک" میں شہر اُجین کی بسنتا سین نامی طوائف کا ذکر کیا ہے۔ یہ شہر کی سب سے بڑی طوائف تھی۔ شہر میں اس کی بہت بڑی حکومت تھی کیونکہ اس زمانے میں ہند کی طوائف کا درجہ اس سے ہرگز کم نہ تھا جو پیریکلیز کے وقت میں یونان کے ارباب نشاط کا تھا۔ بسنتا سین کے مکان کا بیان (جو لیبان نے موسیو سو پلے سے نقل کیا ہے) ایسا ہے کہ اس کے سامنے ہمارے زمانے کی دولت مند سے دولت مند طوائف کا مکان گرد ہے۔

غرض طوائف میں جسم فروشی اور فن کاری دونوں ہی عناصر یکجا تھے۔

[ل]۔ ہند قدیم میں دیوداسی یا بیسوا (مضمون از مدھسودن چترویدی) ماہنامہ ہمایوں دلی، جنوری ۱۹۶۶ء)

یہ صورت حال بعد کی صدیوں میں بھی باقی رہی مگر دورِ عروج میں ایک توانا قوم میں جو ضبط و توازن ہوتا ہے وہ کم ہوتا گیا۔ کوئی سلطنت جتنی ہی کمزور ہوتی یا اس کے علاقوں میں جتنی ہی بدنظمی اور طوائف الملوکی ہوتی، یہ قبیح رجحانات اتنا ہی اور بڑھتے۔ جب طوائفوں کے فن کے پوچھنے والے کم ہو گئے تو ان کا سہارا صرف ان کا جسم رہ گیا۔ جسم فروشی میں امیرانہ اور شاہانہ تعیش کے علاوہ، فوجی ضرورت کو بھی دخل تھا اس زمانے میں سپاہی جنگی عام تھی۔ جو بیسہ دیتا، سپاہی اسی کے ساتھ ہو لیتے اور چھاونی چھاونی پھرتے رہتے۔ دارالسلطنت پر تو چھائے ہی رہتے تھے، اپنے گھر بار سے دور رہنے اور غیر معمولی جنسی حالات میں زندگی کا بیشتر حصہ گذارنے کی وجہ سے اس زمانے کے شہر بسانے والے چوکوں اور چکلوں کا بھی انتظام کرتے تھے تاکہ شہر کی عام فضا مکدر نہ ہونے پائے۔ سماج کا ایک حصہ انھیں "ضروری شر" سمجھ کر برداشت کرتا تھا اور دوسرا حصہ انھیں کھلونا بنائے ہوئے تھا۔ تیسرا طبقہ (جو بظاہر کم ذی اثر مگر زیادہ مذہبی تھا) انھیں سماج کے پہلنے کا ناسور سمجھتا تھا شادانی کے لئے یہ دریافت بھی ناخوشگوار ہوگی کہ دلی اور قرب و جوار میں طوائفوں کا طبقہ سلطنت دلی کے آغاز میں بھی تھا۔ اور اسے ایک ضروری شر سمجھ کر علما تک نے ان کے خاتمے کو بدرگ تر شر قرار دیا تھا۔ التمش کے دور میں دلی کے شیخ الاسلام اور شیخ شہاب الدین سہروردی کے خلیفہ سید نورالدین مبارک غزنوی دربار میں اکثر وعظ کیا کرتے تھے اور ان موعظوں میں منجملہ اور باتوں کے اس بات پر بھی زور دیتے تھے

لہ۔ تمدن ہند: ۲۹۴

کہ فسق و فجور کا خاتمہ ضرور کیا جائے لیکن طوائفوں کا طبقہ باقی رہنے دیا جائے کیونکہ اگر طوائفیں نہ ہوں گی تو بہت سے بدبخت شہوت سے مغلوب ہو کر محارم میں کود پڑیں گے۔[1] ابن بطوطہ نے بھی اپنی کتاب "عجائب الاسفار" میں دولت آباد (نزد دلی) میں طوائفوں کی موجودگی کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ وہاں اہلِ طرب کا ایک بازار ہے جس کو طرب آباد کہتے ہیں .... دکان میں بہت مکلف فرش ہوتا ہے اور اس کے وسط میں ایک گہوارہ ہوتا ہے جس میں گانے والی عورت بیٹھ جاتی ہے۔[2]"

سلطنتِ دلی کے بادشاہ کیقباد نے جمنا کے کنارے ایک عالی شان محل خاص عیش و نشاط کے لئے تعمیر کرایا اور قدیم شاہی محل "کوشک لعل" کی سکونت ترک کر دی۔ نئے محل کے چاروں طرف شاہد و ساقی، لطیفہ گو مطرب اور دلربا حسینائیں جمع ہو گئیں اور ایک نیا شہر بس گیا۔ برنی نے اس شہر کا نقشہ کھینچتے ہوئے بتایا ہے کہ کس طرح "دختران خوبرو" کو اس سے پہلے کہ "شگوفہ پستان در نستان جوانی سر بر آرد" تربیت دے کر دربار کے لئے تیار کیا جاتا تھا۔[3] غزل خوانی اور لطیفہ گوئی کے علاوہ انہیں گھوڑے کی سواری، نیزہ زنی اور تیر اندازی وغیرہ کی بھی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہر گلی کوچے میں ایک پری پیکر اور گوشۂ بام پر ایک غزل خواں نظر آنے لگی۔[4]

---

[1] سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات : ۱۰۸

[2] سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات : ۲۴۸ "بحوالہ" عجائب الاسفار : ۲۶۹ - ۲۶۸

[3] تاریخ فیروز شاہی : ۱۵۷

[4] سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات : ۱۰۸ - ۱۰۵

جلال الدین خلجی کے دربار میں بھی کچھ طوائفیں تھیں، جن میں نصرت ب.ب.بی اور مہر افروز کا غمزہ و ادا دور دور تک مشہور تھا[1]۔ مبارک خلجی کے دربار میں بدمستی اور نفسانی خواہشات کا دور دورہ تھا۔ ہر وقت عورتوں مسخروں اور بھانڈوں کے جمگھٹے لگے رہتے تھے[2]۔

علاؤ الدین خلجی نے جب تمام چیزوں کا نرخ مقرر کر دیا تو ایک روز ایک ندیم نے یہ صلاح دی کہ "لولی و قحبہ" کا بھی نرخ مقرر کر دیا جائے۔ چنانچہ بادشاہ نے اول و دوم و سوم تین قسمیں قرار دے کر ہر قسم کا نرخ مقرر کر دیا[3]۔ سلطان محمد تغلق غیر عورتوں پر نظر ڈالنا حرام سمجھتا تھا لیکن اس کا دربار بھی گانے والوں اور گانے والیوں سے چھلکتا رہتا تھا۔ اس کے دربار میں دو ہزار سے اوپر گانے والے اور گانے والیاں تھیں[4]۔ فیروز شاہ ویسے تو پابند شریعت تھا لیکن شراب نوشی اور سرود نوازی ترک نہ کر سکا۔ اسی طرح سکندر لودی کو بھی گہرے مذہبی لگاؤ کے باوجود شراب اور گانے کا شوق تھا[5]۔

معز الدین بہرام شاہ نے تو شہوت پرستی میں عام بدنامی حاصل کی تھی عصامی کا قول ہے:

---

[1]۔ سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات : ۲۱۳

[2]۔ " " " : ۲۰۶

[3]۔ تاریخ فرشتہ : ۱: ۱۱۴

[4]۔ مسالک الابصار : ۳۲ : عجائب الاسفار : ۵۲

[5]۔ سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات : ۱۳۱ - ۴۰۰

[6]۔ تاریخ داؤدی : ۲۸ - ۳۶

بہ شہوت پرستی برآوردہ نام | از انگشت نمائی ہمہ خاص و عام
بہ ہر جا زنے دیدے صاحب جمال | بکردے بزور و زرش دستمال[1]

لکھنؤ اور دلی ہی نہیں بلکہ دوسرے شہروں میں بھی طوائفوں کے محلے اور چکلے تھے۔ اگر محلے کی آبادی مخلوط ہوتی جب بھی ان کا گوشہ الگ رہتا، جیسے آج کل متعدی امراض کے اسپتال الگ رکھے جاتے ہیں۔ بدکردار امرا کی محفلوں میں بے اعتدالیاں بھی ہوتی تھیں یوں تو دلی کے اکثر کوچے "اوراق مصور" تھے لیکن چاندنی چوک اور چوک سعد اللہ خاں اس شہر کی جان تھے۔ یہاں کے "محبوبات رنگارنگ" کو دیکھ کر نگاہیں خیرہ ہوتی تھیں اور تماشائے رہ گزر و بام دیکھ کر بہتیرے دیوانے ہو جاتے تھے۔ میر حسن اسی چاندنی چوک سے متاثر تھے۔

یہ دل جب بازار تھا چوک کا | کہ ٹھہرے جہاں پر وہیں دل لگا

چاندنی چوک اتنا بڑا مرکز حسن تھا کہ ضرب المثل بن گیا تھا۔

دل ہمارا مہ جبینوں کا زبس گھر ہو گیا
ساحت دل چاندنی چوک اب سراسر ہو گیا (ہول چند نشی)

جب سے وہ ماہ جبیں آکے بسا ہے دل میں | چاندنی چوک کا بازار لگا ہے دل میں

ویسے تو ہر امیر کے دیوان خانے میں رقص و سرود کی محفلیں جمی رہتی تھیں لیکن ناچنے، گانے والیوں کے بغیر کسی سماجی تقریب کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ عالمگیر ثانی کی حکومت کے پانچ مختصر برسوں کو چھوڑ کر آخری شاہان مغلیہ کے سارے دورِ حکومت میں رقاصاؤں اور

---

[1] - فتوح السلاطین : ۱۱۴

مغنیوں کی سرپرستی، قدیم رواج کے مطابق شاہی دربار کے لوازم میں تھی۔ عالمگیر ثانی کا دربار بھی ان سے کلیۃً خالی نہیں تھا۔

عام گانے والیوں کے مجرے بھی ہوتے تھے اور ان میں شعرا کی غزلیں پڑھی جاتی تھیں۔ جو غزل کوئی اچھی مغنیہ گا دیتی تھی، وہ بہت جلد مشہور ہو جاتی تھی۔ ایسے مجروں میں ثقات بھی شریک ہوتے تھے، کیونکہ یہ تقریبات کا جزوِ لاینفک بن گئے تھے۔ حکیم قدرت اللہ قاسم جن کا تعلق ایک نہایت ہی شریف اور معزز گھرانے سے تھا اپنی تصنیف "مجموعۂ نغز" میں ولایت تخلص کے شاعر کے حال میں لکھتے ہیں:

"ان کی یہ پنج بیتی غزل جو مجھ تک پہنچی اور جسے میں نے شہر کی مطرباؤں سے سنا، یہاں درج کر رہا ہوں[1]"

گویا انھوں نے یہ غزل شہر کی ایک مطربہ سے نہیں بلکہ کئی مطرباؤں سے سنی تھی

مختصر یہ ہے کہ مغنیہ یا رقاصہ کے بارے میں یہ تصور بہت ہی نادرست ہے کہ وہ لازمی طور سے اپنے جسم کا سودا کیا کرتی تھی۔ ایسی بہت سی رقاصائیں اور اربابِ نشاط تھیں جو کسی خاص امیر سے وابستہ تھیں یا تاہل کی زندگی بسر کرتی تھیں۔ ان کی کم آلودہ زندگیوں کے باوجود ان کے فن کے عاشق بہت تھے جو عام جلسوں میں ان کے فن کے مظاہرے دیکھ کر انکے کمالِ حسن یا کمالِ فن پر فریفتہ ہو جاتے تھے۔ ایسے عشق میں ہوس بازی کی بو ہرگز نہیں ہے۔

اس دور میں طوائفیں بھی تھیں اور طوائفوں سے وابستہ برائیاں

---

[1] مجموعۂ نغز: ۲ : ۲۱۲ (فارسی سے ترجمہ)

بھی۔ لیکن سب کچھ بُرا نہیں تھا، اور جو کچھ بُرا تھا اس میں بھی سب کچھ بُرا نہیں سمجھا جاتا تھا۔ سوسائٹی میں طوائفوں کو خاصا عروج حاصل تھا ان کے رسوخ کا یہ عالم تھا کہ امرا اور عمائد سیاسی مطلب برآری کے لئے ان کے آستانوں پر خود جاتے تھے۔ اسی ماحول نے صاحبقراں جیسے شاعر پیدا کئے جو طوائفوں کی ہجو کرتے تھے اور اس فن میں آپ اپنا جواب تھے[1]۔ میر کلو شاعر نے دنیا پر بات دھر کے دلی ہی کی آپ بیتی سنائی ہے:

جان لے شاعر یہ دنیا ہے وہ قحبہ فاحشہ جو ملے اس سے اسے جھٹ منصب و جاگیر دے

اس شعر کو پڑھنے کے بعد کیا ذہن خود بخود لعل کنور کی طرف منتقل نہیں ہو جاتا جس نے بادشاہ کو کٹھ پتلی بنا رکھا تھا اور اپنی سفارشوں سے کلاونتوں تک کو جاگیریں دلوا دی تھیں۔

دلی کی طوائفوں کے پرستش کنندہ حالات مرزا علی بیگ نازنین کے کلام میں ملتے ہیں۔ انھوں نے اس دور کی طوائفوں کے بڑھتے ہوئے اثر کی کہانی گھریلو عورتوں کی زبانی کہی ہے۔ اُن کے اشعار سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ شادی شدہ لوگ علی العموم طوائفوں اور چاہتیوں سے اتنی دل چسپی لینے لگے تھے کہ انھیں اپنی بیویوں کی جائز خبر گیریوں کی بھی پروا نہیں تھی۔

اگر ہم ان دو باتوں کو اچھی طرح ذہن نشین کرلیں تو اشعار کے آئینے میں نظر آنے والی بہت سی شکلوں کو ہم گھناونا سمجھنا بند کردیں اور لکھنؤ اور دلی دونوں ہی جگہوں کے ماحول کا ایک متوازن تصور ہمارے

---

[1] ریاض الفصحا: ۱۷۶

سامنے آسکے گا۔

دوسرے طبقوں کی عورتیں

طوائفوں کے علاوہ اس دور کے شعرا نے کئی اور طبقوں کی عورتوں کے نام بھی گنائے ہیں۔ ان میں کلاونتی، کنچنی، پکوان والی، منھاری وغیرہ سبھی ہیں۔ عام طور سے ان کا ذکر کرتے وقت شعرا نے بے حد مبتذل لہجہ اختیار کیا ہے۔

جو کنچنی کے ناچ سے آتا ہے تاؤ پر
سودا کرے ہے خط کش و بکتا ہے بھاؤ پر (شاکر ناجی)

خاصہ پیاسی لہو کی ہوے، صدقے دے کے تال
بن مارے چھوٹتی نئیں، جس کوں کنچنی ہے چڑیل (")

سوتا کہاں، وہ ناچ نچاتی ہے لے کے زر
دم ساز اپنی، یار، جو کوئی کنچنی کرے (")

دیکھو پکوان والی کی مزا خیں
خصم کے روبرو دیتی ہے شاخیں (میر خاں، کمترین)

تو خصم رگن کو مشعلچن نے کیے
تو بھی نہیں رہتی وہ شاخ بن نئے (" ، ")

کل ہم سے اس طرح سے بات ہے حسنی تبولی
قلیہ پکا کھلاؤں میں تم کو اپنی جوش کا (" ، ")

کیا ہی قیمہ دوز کی صاحب جمال
دیکھی ہو فراش نے ڈیرے میں پال (" ، ")

لگاوٹ چھوڑ دے اس نیم جاں کو
کبھی کڑوی، مری میٹھی نہ بولی (میر خاں کمترین)

کون کہتا ہے کیچنی کوں سانڈ
وہ تو پیچھی سدا سہاگن ہے (شاہ پنچھی پنچھی)

کلاونتی تزے گانے سے دق ہوں
بہت نیچے سُروں میں بولتی ہے (فضائل بیگ لہام)

دیکھ ڈھاڑی بچے کو ناکارہ
چڑھ کے گانے لگی کلاونتی (" ")

اس ستاری سیمبر کے کیونکہ جاؤں باٹ میں
زرگری کر کر بچھار کھتی ہے کانٹے باٹ میں (میر محمد فضل "فضل")

دس بچوروں سے پڑی مارن بھڑی
آج نہیں چڑی تو چھاپو کل چڑی (میر خاں کمترین)

اس موقع پر ایک تنبیہ ضروری ہے۔ کمترین کے اشعار انکی ہجویات کا جزو ہیں۔ اکثر تذکرہ نویسوں نے ان کی ہزل گوئی اور ہجو پردازی کا ذکر کیا ہے۔ دراصل "شہر آشوب" کی ابتدائی تشکل یہی تھی۔ قائم چاندپوری نے کمترین کے ان اشعار کو اسی زمرے میں شمار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کمترین نے اہلِ حرفہ کی مذمت میں سات سو شعر شہر آشوب کے طور پر کہے ہیں[1]۔ میر تقی میر اور میر حسن نے بھی کمترین کے مندرجہ بالا اشعار کو شہر آشوب کی مثال قرار دیا ہے[2]۔

ابتدا میں شہر آشوب، مختلف حرفہ و پیشہ کے لڑکوں کے ذکر کے لئے

---

[1] مخزن نکات: ۳۲ [2] نکات الشعرا: ۱۴۷

مخصوص تھا۔ غالباً کمترین نے پہلے پہل لڑکوں کے ساتھ لڑکیوں کا بھی ذکر کیا۔ یہ انحراف خود بتاتا ہے کہ اس دور میں عورت خاص طور سے جاذبِ توجہ بن چکی تھی۔ یہ سچ ہے کہ "شہر آشوب" تفننِ طبع کے طور پر لکھے جاتے تھے اور ان کی حیثیت ادبی لطیفوں جیسی ہے۔ ان کو تاریخی بیان کا رتبہ حاصل نہیں ہے، لیکن یہ بات بیشتر شعری سرمایے پر صادق آتی ہے۔ مکمل تاریخ نہ سہی، لیکن یہ سماجی تاریخ کا خام مواد ضرور ہے۔ عورتوں کی ہجو جس انداز میں ہوئی ہے اُس پر معاشرے کے حقائق کی بھی چھاپ ہے۔

"شہر آشوب" کا عنوان بھی رفتہ رفتہ ضلع جگت کا سا ہو گیا تھا۔ رعایتِ لفظی، ایہام اور اسی قسم کی دوسری سستی کاریگری پر ان شہر آشوبوں کی بنیاد رکھی جاتی تھی۔ اِن میں بھی نہی ارکا گت راہ پا گئی، جو ضلع جگت میں خاصی عام تھی۔ شادی بیاہ یا ہولی وغیرہ کے موقعوں پر ضلع جگت بولنے والوں کی ٹولیاں، جملہ بازی اور مذاق کے لفظی مقابلے کیا کرتی تھیں۔ ایسے مذاق عام طور سے فحشیات پر مبنی ہوتے تھے۔ ان کو معاشرے میں بُرا نہیں سمجھا جاتا تھا۔ سمدھیوں کے لئے اور سمدھنوں کے لئے بھی ایسے مذاقوں کا رواج تھا۔ نند بھاوجوں میں اور دیوروں و بھابھیوں میں بھی ایسے مذاق ہوا کرتے تھے۔ انھیں "گالی" بھی کہا جاتا تھا۔ ایسی گالیوں کے نمونے شاہ عالم آفتاب کے کلام میں محفوظ رہ گئے ہیں۔ یہاں ان کی مثالیں بے سود ہیں، لیکن ان کے مجموعۂ کلام "نادراتِ شاہی" میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ مخصوص تقریبات میں یا سمدھیانے اور سسرال وغیرہ میں اس قسم کے مذاق کی عام چھوٹ تھی، بلکہ لوگ مزے لے لے کر سنتے اور شریک ہوتے تھے۔ اگر بادشاہ بھی انھیں بُرا نہیں سمجھتا تھا اور

اگر ثقہ لوگ بھی اِسے روا رکھتے تھے تو مبتذل مذاق کا مزید سماجی جواز ڈھونڈھنے کی ضرورت نہیں ہے۔

شاعری میں بے چارے شیخ جی کی خوب گت بنی۔ ان کے احتساب اور شرعی روک ٹوک کا بدلہ شیخانی سے چکایا جاتا۔ وہ بے چاری بارہا شعرا کے مبتذل مذاق کا نشانہ بنی ہیں۔ ان اشعار میں عورتوں کا ذکر نہ تو جذبۂ ہوس کا ثبوت ہے نہ اِسے جنسی تعلقات سے کوئی لگاؤ ہے، اس لیے اس قسم کے اشعار کو خارج از بحث سمجھنا پڑے گا۔

شیخ، شیخانی کو مت جل دے وہ سوخری ہے رانڈ
کر دیا ہے جس نے تجھ سے گادری کو زن کو سانڈ
(عظیم بیگ عظیم)

ڈٹا ہے شیخ تو جورو کی اُن کے نیند
اُچٹی تو یہ کہا کہ صدائے تفنگ خواب
(سودا)

سر چڑھا جورو نے تیری شانے کو مت چھوٹ کیا
ہے بجا جو شیخ لے ہے یہ تری داڑھی کھسوٹ
(عظیم بیگ عظیم)

اس روایت کا جواز اُس عہد کی دلی کے کھلنڈرے پن میں ڈھونڈھنا چاہیے ہنسی اُڑانے کی یہ روایت اس دور کا عام مذاق تھی اور سننے والوں پر صرف یہی اثر مترتب ہوتا تھا کہ یہ سب مذاق ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں ہے کہ یہ ابتذال، یہ عدم اعتدال، یہ عام اخلاقی زوال، اس سارے معاشرے کی عکاسی کر رہے ہیں جو آخری مغل بادشاہوں کی بے راہ رویوں اور امرا کی بدعنوانیوں کی بدولت انحطاط کی آخری منزلوں سے گزر رہا تھا۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ معاشرہ عورتوں سے اخلاطی گفتگو کے ساتھ، فحش اور مبتذل مذاق

تک کو گوارا کر لیتا تھا، بلکہ اس سے محظوظ بھی ہوتا تھا۔

اِن جملہ بازیوں اور مذاقیہ فقروں کو زندہ دلی اور بیباہیانہ بے تکلفی نے پالا تھا، لیکن بعد میں جب زوال کی عام ہوا چلی تو ہجو اور شہر آشوب کا رنگ چڑھ گیا۔ حد یہ ہے کہ وہ شیخ جس کا ڈر ارکھا ؤ تھا اور جو اپنے کو بہت لئے دیئے رہتا تھا، زوال کے زمانے میں مبتذل پھبتیوں بلکہ گالیوں کا نشانہ بن گیا۔ شیخ اور رند میں تو اَن بن تھی ہی، دورِ زوال میں شیخ اور فقیہ میں جنگ چھڑ گئی۔ اِن جھگڑوں میں بھی کافی گندگی اُچھالی گئی اور اس طرح شیخ پر طعن و تشنیع میں بے اعتدالی جائز قرار پا گئی۔ سوداؔ کے عہد تک آتے آتے، کیا واعظ کیا زاہد، کیا شیخ کوئی بھی نہ بچا جس کے خلاف چھوٹ کے مزاحیہ رندانہ بدل اور ہجویہ اشارے نہ ہونے لگے ہوں۔

"شہر آشوب" کی روایت اور ہزل و ہجو کی عام رواج کا ذکر کسی حقیقت پر پردہ ڈالنے کے لئے نہیں کیا گیا ہے۔ مگر میں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ اظہار حقیقت اور نقالی اور تقلیدی بیان کے فرق کو ذہن میں رکھا جائے تاکہ اس عہد کے محرکات شعری کا ایک متوازن اور بے لوث تصور قائم ہو۔ اسی لئے جہاں میں نے وہ اسباب بیان کئے ہیں جن سے اشعار کی داخلی اور خارجی شہادتوں کو چوکنا اور چانچہ کے ساتھ پڑھنا ضروری ہو جاتا ہے، وہاں اس ٹھوس حقیقت کو بھی اُجاگر کیا ہے کہ اُس دور میں زنانِ بازاری کی گرم بازاری ایک ٹھوس حقیقت تھی اور امرد پرستی کے رجحان سے کم دائرہ ساز نہ تھی۔ تاریخی خواہد کے علاوہ اشعار کی اندرونی شہادتیں صاف اور عیاں ہیں بہت سے

شاعر بالکل ہی بے پردہ ہو گئے ہیں:

بیٹھی فرش کے نیچے پھرتی ہے کل سے رنڈی
پھرتا ہے کس ہوا میں دن رات بادِ ژنڈی (میر خاں کمترین)

بدگمانی سے ڈر اور نہ لیا تیرا جو نام
دیکھتا بوسے کی خاطر میں لبِ دلالہ تھا (نظام الدین ممنون)

کہیں کہیں تمثیلی پردے میں بھی بات کہی گئی ہے:

رہتا نہیں ہے زیدہ بھڑکنے سے شمع کا
مت جی جلا پتنگ تو ایسی چھنال پر (عظیم بیگ عظیم)

بُتِ ہرجائی

کچھ ضمنی شہادتیں اور ہیں جن سے نہ صرف عشق کے جسمانی بلکہ ایک باقاعدہ کاروبار ہونے کا بھی نشان ملتا ہے۔ ان میں سے لالچی اور زر پرست معشوقاؤں اور معشوقوں کا حال آپ پہلے ہی سُن چکے ہیں، اب ذرا بُتِ ہرجائی کی باتیں بھی سنیئے۔ ایسے معشوقوں کی کمی نہیں ہے جو ایک وقت میں بہت سے عاشقوں سے دل لگاتے ہوں۔ یہ ہرجائی پن خاصا عام ہے، اتنا عام کہ بعض اوقات اس میں عشقِ حقیقی کا بھی پہلو پیدا کر لیا گیا۔ ہم یہاں جس معشوقِ ہرجائی کا ذکر کریں گے وہ مجازی ہونے کے علاوہ یقینی طور سے کاروباری بھی ہے۔ اس کے شمائل و خصائل کو ان اشعار میں دیکھئے:

زر نہ ہو تو کس کے تئیں دکھلاتا ہے وہ پیا
منہ دکھاوے اس کو، دیکھے جس نکنے ہو دیا (تاجی)

ہر صبح وہ ڈھونڈھے ہے کوئی تازہ خریدار
صورت مری ہر روز بدل جائے تو اچھا (محمد حسین تسکین)

کہتے ہو وہ بھی ہوس پیشہ ہے جیسا تو ہے
مجھ سے اک چھیڑ ہوئی شکوۂ عدو کا نہ ہوا (خضر سلطان خضر)

پھر اگر جب خفگی آئی تو جھگڑا کیا ہے
ہم کو خواہندہ بہت تم کو خریدار بہت (محمد قائم قائم)

ایک رسوا بہت ہے شہر سے کو
جمع کر کیا اجاڑ ڈالو گے (اعتبر خان عمر)

رہتا ہے عاشقوں سے ہر دم ہجوم دل پر
ہو جائے گا گھر اس کا بازار رفتہ رفتہ (ثناء اللہ فراق)

ابرو کے اشارے نرے لڑتے ہیں سبھی سے
تلوار ابھی بزم میں چلتی ہے کسی سے (امیر غالب علیخان تید)

گھبرا کے ادر غیر کے پہلو سے لگ گئے
دیکھا اثر یہ نالۂ بے اختیار کا (مصطفیٰ خان شیفتہ)

غیر سے سرگوشیاں کر لیجئے پھر ہم بھی کچھ
آرزو ہائے دل زشک آشنا کہنے کو ہیں (مومن)

کسی کا ہوا آج کل تھا کسی کا نہ ہے تو کسی کا نہ ہوگا کسی کا (مومن)

غیر کے پاس روز جاتے ہو
اپنے حسرت سے عار آتی ہے (ذوقی رام حسرت)

رات جاگے ہو کہیں کہتی ہیں آنکھیں آپ کی
کس لیے کس واسطے کیوں بولتے ہو مجھ سے جھوٹ (احمد علی حب)

کسی سے تم کو لگ چلنا، کسی سے یار ہو جانا
ستم یہ ہے کہ ہم چھیڑیں تو پھر بیزار ہو جانا (ثناء اللہ فراق)

ہر دم نظر آتے ہیں نئے یار تمہارے
ہم بھی سمجھے گئے ہیں یہی اطوار تمہارے (عنایت اللہ حجام)

اگر معشوق خود اپنے عاشقوں یا ہوس پرستوں کے گھر نہ پہنچتا یا اس پر سماجی قدغن زیادہ ہوتی تو دل پھینک عشاق چھپ چھپ کر معشوق کے گھر پہنچتے اور کوٹھے کوٹھے معشوق کی رسائی کی تدبیریں سوچتے تھے:

ہم گھر میں تمہارے کہو کس راہ سے پہنچیں
دشمن ہیں ہمارے، در و دیوار تمہارے (محمد جان بیگ ساقی)

گلی اکیلی ہے اور یہ اندھیری راتیں ہیں
اگر ملو تو سجن سو طرح کی باتیں ہیں (شاہ مبارک آبرو)

انسوں مار جھٹ پٹ آ اس طرح پلنگ پر
کوئی سُنے نہ پیارے میرے قدم کا کھڑکا (محمد شاکر ناجی)

حکیم، اس شئے کوچے میں پوشیدہ جانا
مبادا کوئی تجھ کو پہچان جاوے (محمد شاہ خاں حکیم)

سر دیوار تک بھی تو نہ پہنچے رات کو چھپ کر
بلند اپنی اچک کر ہم نے تا مقدور کی گردن (غلام علی عشرت)

ان کے گھر پہنچیے کس طرح سے کوٹھے کوٹھے
پہلے جب خانۂ ویراں میں مرے بام نہیں (زین العابدین عارف)

غیروں کے ساتھ شب کو چلتے ہو چال اور ہی
دیکھی روش تمہاری، جاؤ تمہیں پہچانا (شاہ مبارک آبرو)

غیر، رقیب، عدو:

بُت ہرجائی کے تصور کے ساتھ غیر اور رقیب کا تصور بھی وابستہ ہے۔ محمد شاہی دور کی امرد پرستی میں بھی یہ صورت پیدا ہوئی ہے، لیکن بیشتر اس تماش کے اشعار کا محور زنانِ بازاری ہیں۔ طوائفوں اور اسی قبیل کی عورتوں کے علاوہ دوسری یعنی غیر کاروباری عورتوں کے اذکار میں ایسی فضا پائی جاتی ہے جو عشق کو ارضی بلکہ بازاری پستیوں تک اُتار لاتی ہے۔ رقیب اور غیر کا تصور بھی اس کا ثبوت ہے۔

بیک وقت بتوں سے دل لگانا عاشق اور معشوق دونوں کے لئے گویا مباح رہا ہے۔ بعض لوگ ایک ہی کے ہو کر رہ جاتے تھے لیکن اکثر تتلیوں کی طرح ایک پھول سے دوسرے پھول تک پہنچنے کے لئے پر تولتے رہتے تھے۔ یہ ایک معشوق پر قناعت کرنا جانتے ہی نہیں تھے انھیں حسن جہاں اور جس حالت میں مل جاتا وہ نقدِ دل نچھاور کر کے آگے بڑھ جاتے:

ہم کو تو دل لگی میں اٹھی ہیں حلاوتیں
تو دل خدا جو دیوے تو تو جا لگائیے
(مصلح الدین صالح)

نام پر ان خوبرویوں کے فدا کرتا ہے جان
کیوں نہ ان طرحوں سے مجھ کو دل مرا محبوب ہو
(محمد باقر حزیں)

بے طرح ہم مبتلا پاتے ہیں خوباں کا اسے
دیکھیے اب اس دو انے دل کی کیا تدبیر ہو
(میر محمد حزیں)

ایک رسوا بہت ہے شہرے کو
جمع کو کیا اچار ڈالو گے (معتبر خاں عمر)

اگرچہ جان فدا کرنے کی بھی بات کی گئی ہے لیکن تماش بینوں کے اس مجمع میں یہ باتیں زبانی جمع خرچ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتیں۔ یہ وہ لوگ تھے جو "سرراہے گاہے" اور "بزم عام" میں بھی دیدار کی نعمت کو غنیمت جانتے تھے اور انھیں جلووں بلکہ کبھی کبھی صرف ایک جلوے کو 'مایۂ ناز' بنا لیتے تھے۔ اگر محبوب کی طرف سے کہیں کوئی معنی خیز (یا بے معنی) اشارہ بھی مل گیا تو گویا قسمت کھل گئی اگر شعر کی زبان پر بھروسا کیا جائے تو ان میں وہ بھی تھے جو "نگاہ غلط انداز" کو حاصل عشق سمجھ کر جان گنوا دینے پر تیار ہو جاتے تھے۔

ناچنے گانے والیاں، کسب کرنے والیاں اور دوسری بازاری عورتیں ہی عام مجمعوں میں ملتی تھیں۔ ان عورتوں کی پسند کسی ایک تک محدود نہیں رہ سکتی تھی۔ وہ تو سبھی پر اس یقین سے نظر ڈالتی تھیں کہ ہوس ناک یہی چاہتے ہیں۔ اور جب لوگ اظہار محبت میں مبالغہ کرتے تو ایسی محبوبائیں بڑی صفائی سے عاشق اور رقیب دونوں ہی کو ان کے منھ پر ہوس پیشہ کہہ دیا کرتی تھیں:

کہتے ہو وہ بھی ہوس پیشہ ہے جیسا تو ہے
مجھ سے اک چھیڑ ہوئی شکوہ عدو کا نہ ہوا (اخفر سلطان خضر)

ان حالات کا نتیجہ یہ ہونا ہی چاہیے تھا کہ رقابت و رشک عام ہو۔ اس رشک کا ذکر کرنے والوں میں مومن تنہا نہیں ہیں:

غیر سے سرگوشیاں کر لیجیے پھر ہم بھی کچھ
آرزو باہم کے دل رشک آشنا کہنے کو ہیں (مومن)

یہ رشک و رقابت کھلم کھلا دشمنی بلکہ کبھی کبھی خانہ جنگی کی شکل بھی اختیار کرجاتی تھی۔

محبوب (محبوبہ) کی ایک ادا یہ بھی تھی کہ وہ عاشق سے بے التفاتی برتتا تھا اور اس کو ستانے کے لئے غیر یا رقیب سے خوش اختلاطی کا مظاہرہ کرتا تھا۔ کبھی تجاہلِ عارفانہ برتا جاتا، کبھی جملے چست کئے جاتے، کبھی علی الاعلان غیر سے اظہارِ عشق و ہوس ہوتا۔ عاشق پر ردِ عمل یکساں نہ ہوتا، رشک، غصہ، دھمکی، سبھی کچھ شعروں کی سطح پر نظر آجاتا ہے۔ شاعروں نے اپنے مدمقابل کے لئے غیر، رقیب، مدعی، عدو، دشمن، کئی الفاظ استعمال کئے ہیں۔ خود ان الفاظ سے رشک و بغض و حسد کا جذبہ جھلک اُٹھتا ہے۔

رقیب بھی بے خبر نہیں رہتا تھا۔ وہ محبوب کی گلی میں، محلے میں یا گھر کے آس پاس جہاں کہیں عاشق کو دیکھ لیتا تو شور مچا دیتا تھا کہ غریب عاشق کو تاک جھانک کا موقع بھی نہ مل سکے، چھپ چھپا کے کسی گلی میں ملنے کی تو بات ہی کیا؟ اب غریب عاشق کے پاس بددعا یا گالی کے سوا اور کیا حربہ رہ جاتا تھا:

رقیب دیکھ ہمیں کیوں نہ دور سے بھونکے
کہ ہے محلے میں اپنے ہر ایک کتا شیر
(ہدایت اللہ خاں ہدایت)

دیتے ہیں ترے کوچے میں کوئی یار ٹھہرنے
ہر بار میں جوں نقش قدم اٹھ نہ سکا بیٹھ
(بہادر بیگ خاں غالب)

لیکن ضعف یا فقیری کا سوانگ رچا کر نقش قدم کی طرح بیٹھ رہنے والے شاذ تھے۔ عام طور سے ایسے نظر باز نہ گلی میں ٹھہرنے پاتے، نہ سایۂ دیوار

کے پاس نہ دیتے۔ نقیروں کا بھلا بھی کام نہ آتا۔ پہرہ دار اور پاسبان سجگ رہتے۔ در و دیوار بھی ایسے عاشقوں کے دشمن ہو جاتے تھے۔

کسی فریب سے بھی میں نہ جا سکا در تک
غضب کی تھی ترے کوچے میں ہوشیاری رات (ولایت حسین زاہد)

ہم گھر میں تمہارے کہو کس راہ سے پہنچیں
دشمن ہیں ہمارے در و دیوار تمہارے (محمد جان بیگ ساقی)

پھر بھی عاشقوں نے گلیوں کے چکر کاٹے اور ان گلیوں سے عاشقانہ اُمیدوں اور تمناؤں کے وابستہ کر لینے ہی کو اپنا شعار بنا رکھا تھا۔ رُسوائیاں برداشت کرتے تھے مگر پھر کے دائرے ہی میں قدم رکھتے تھے۔ کچھ انجام سے واقف ہوتے ہوئے بھی باقاعدہ بستر جما لیتے تھے۔

مفت اُٹھنے کے نہیں یار کے کوچے سے فقیر
جب کہ بستر کو جما، کھول کمر بیٹھ گئے (شمس الدین فقیر)

لیکن وہاں کی ناکامیوں سے گھبرا اُٹھتے اور باہر جانا چاہتے تھے:

جب میں چلتا ہوں ترے کوچے سے گھبرا کے کبھی
دل مجھے پھیر کے کہتا ہے اُدھر کو چلئے (امیر حسن حسن)

مومن کی سی ہمت والے کم تھے جو تند حن اور روک ٹوک کے باوجود دیوار پھاند جاتے تھے۔

کود کر گھر میں تو پہنچا میں، ترے پر کیا کروں
دم نکل جاتا تھا، کھٹکے سے برابر رات کو (مومن)

اور ایک پہلو یہ بھی تھا:

دل سنبھل، چل، دزدیٔ بوسہ شب: لگہ یہ رکھ
یار چونکا، پاسبانوں میں خبرداری ہوئی (اشتیاق علیخاں مشتاق)

دربانوں سے عاشق ہی نہیں بلکہ معشوق بھی ڈرتے تھے۔

رات وہ درباں کے ڈر سے در تک آکر پھر گئے
اپنے پاؤں کی صدا مجھ کو سنا کر پھر گئے (احید رعلی گرم)

"دل پھینک" اور "بوسہ زن" قسم کے عشاق کے کردار کے کئی پہلو شاعروں نے اجاگر کئے ہیں۔ ذرا اُس دور کے عاشقوں اور معشوقوں کو ان اغیار کے پس منظر میں دیکھیے:

(اغیار کے لئے محبوب / محبوبہ کی بے چینی)

جب وہ بے تاب غم دوریٔ اغیار سے ہو
شکوہ پھر کیوں نہ مجھے طالع بیدار سے ہو (غلام احمد شورش)

اے مرگ آکہ میری بھی رہ جائے آبرو
رکھا ہے سوگ اس نے عدو کی وفات کا (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

ایک ملنا غیر کا تو، چھوڑ نہیں سکتا سجن
دیکھ تو عاشق نے تیرے واسطے کیا کیا کیا (محمد حسن قدوسی)

گھر سے گھبرا کے کھلے بالوں ہر اک کھٹکے پر
کیوں نکل آتے ہو دھوکے میں جو بیتاب بہ ہنس (صدر الدین آزردہ)

(اغیار سے گرم جوشی)

آنکھوں سے یوں اشارۂ دشمن نہ دیکھتے
ہوتے نہ اس قدر جو نگہبانیوں میں ہم (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

تم غیر کے گھر بیٹھ کے دل شاد کرو گے
ہم کون ہیں صاحب اہمیں کیوں یاد کرو گے (عزت اللہ عشق)

آئے وہ دست غیر میں دیئے ہاتھ اس ٹوٹی شکستہ پائی کی (رمضن)

رات کے وقت مے پیے ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں (غالب)

غیر کو یارب وہ کیونکر منع گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آئے ہے تو شرما جائے ہے (غالب)

غیر کے ہاتھ میں اس شوخ کا داماں ہے آج
میں ہوں اور ہاتھ ہے اور میرا گریباں ہے آج (عبدالحئی تاباں)

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو (غالب)

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منھ میں زبان ہے (غالب)

ہمارے سامنے غیروں سے ملنا
ستم ہے، ظلم ہے، قہر و غضب ہے (میسح اللہ بیگ مسیح)

کیا بلا ہوتی ہے آفت رشک کی ہمدم کہ میں
مر گیا اغیار سے ربط اس پری کا دیکھ کر (میر محمود شاہ ثروت)

غیروں کی بغل میں تو مری جان رہا گرم
اس رشک سے آنکھوں سے مری اشک بہا گرم (بھولا ناتھ عاشق)

غیروں سے اس نے ہرگز چھوڑی نہ ہاتھا پائی
جب تک اجل کا صدمہ دو چار تک نہ پہنچا (مومن)

حزیں سب دکھ گوارا ہو گئے تھے جی سے مرے لیکن
نہیں جاتا ہے دیکھا پاس غیروں کے سجن اپنا (میر محمد باقر حزیں)

ان اشعار میں عمومیت بھی ہے بعض اوقات غزل گو شعرا جان

بوجھ کے عمومی اشعار کہتے تھے۔ ان اشعار کے مخاطب کبھی کبھی دوست اور ہمدم ہوتے تھے اور روایتی عشق و عاشقی سے ان کا سروکار نہیں تھا۔ لیکن اگر عشق و عاشقی کی دنیا میں بھی انھیں لے جائیں تو ان اشعار سے ذہن امرد پرستی کی طرف منجر نہیں ہوتا بلکہ رسوائی کا خیال، حیا، دامن (دوپٹہ) ایسے اشارے ہیں جن میں محبوبہ کا تصور زیادہ قوی ہے۔ اگر اور زیادہ واضح اشاروں کی ضرورت ہو تو وہ اشعار دیکھیے جن میں معشوق یا معشوقہ کو غیر سے مصروف وصال بتایا گیا ہے۔ عاشق کو اس کا پتہ لگ جاتا ہے لیکن بت ہرجائی انکار کرتا ہے۔ عام طور سے یہ گوشہ نکلتا ہے کہ محبوبہ رات کو کسی اور کے پاس رہتی ہے اور صبح کو عاشق سے ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ رات اسی کے لئے ہوگی جو صبح کو امیرانہ رخصتانہ دے سکے۔ یہ خالی کیسہ عاشقوں کے لئے، رات بھر کا تھکا ہوا اور دن کا بجھا ہوا حسن اور پھیکی ظاہر داریاں ہی مقسوم ہوں گی۔ اس قبیل کے بہت سے شعر تو ایسے ہیں جنھیں نقل ہی نہیں کیا جا سکتا، لیکن جنھیں ناگزیر مثالوں کے طور پر برداشت کیا جا سکتا ہے، وہ سنئے:

آپ کا قصد ہے پھر غیر کے گھر جانے کا
فائدہ کیا ہے ابھی ہم سے قسم کھانے کا (خدا وردی خاں ظریف)

ہائے یہ غیروں سے کہنا اس کا رک رک کر کہ اب
مجھ کو مت چھیڑو، کہیں آشفتہ یاں آجائے گا (مصطفیٰ خاں آشفتہ)

شوقِ وصال دیکھ کے آیا عدو کے گھر
سوجھا نہ کچھ مجھے شبِ مہتاب دیکھ کر (مومن)

جھپکے ہے آنکھ آپ کی، جاگے ہو غیر کے
قسمیں ہزار کھایئے میں مانتا نہیں (عزت اللہ عشق)

جاگے ہو تب غیر کنے، مکر سے ہوتا ہے کیا
جھپکے ہے آنکھ آپ کی، لیتے ہو انگڑائیاں (" ")

کیوں مسّی سی چولی ہے کیوں بکھرے بکھرے بال
گر اختلاط غیر سے باہم نہیں رہا (میر نظام الدین ممنون)

رات جاگے ہو کہیں کہتی ہیں آنکھیں آپ کی
کس لیے کس واسطے کیوں بولتے ہو مجھ سے جھوٹ (میر احمد علی محب)

صبح لے آئینہ اس بت کو دکھایا ہم نے
رات اغیار سے ملنے کے جو آثار ہوئے (صلاح الدین آزردہ)

ادھر تو مسّی ہے چولی ادھر کھلے ہیں بند
نہ جانے کس نے یہ لوٹی بہار ساری رات (بہادر سنگھ بہادر)

کملا و لا نظر آتا ہے کچھ گل رخسار
رہا ہے کس کے گلے کا تو ہار ساری رات (" ")

(اغیار کے مقابلے میں عاشق سے بے التفاتی)

میرے آنے سے تم اٹھ جاتے ہو
بزم دشمن میں نہ آؤں کیوں کر (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

غیر کے پاس دوڑ جاتے ہو
اپنے حسرت سے عار آتی ہے (دولت رام حسرت)

اوروں سے تو ہنستے ہو نظر دل سے ملا کر
ایدھر کو نگہ کوئی پھینکو ہو تو در دیدہ (خواجہ میر درد)

جو کہا غیروں سے اور ہم سے نہیں
سن رہیں گے ہم بھی وہ باتیں کہیں (محمد سجاد، سجاد)

ہم تو زمیں اور رُخ و کاکل کا اپنے غیر کو
ایک بوسہ صبح دو اور ایک بوسہ شام دو (اعظم الدولہ سرمد)

گھبرا کے اور غیر کے پہلو سے لگ گئے۔
دیکھا اثر یہ نالۂ بے اختیار کا (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

جس لب سے بوسہ غیر لے اس لب سے شیفتہ
کم بخت گالیاں بھی نہیں تیرے واسطے (" ")

کل تم ہمارے پاس سے تو اُٹھ گئے بھلا
فرمائیے کہ یار نے سدھارے کہاں کہاں (محمد علی عزیز)

ننگ تھا فریب دشمن بھی کیا ہم نے قبول
شیفتہ لیکن نہ آئے وہ کسی تدبیر سے (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

حسرت سے دیکھتا ہوں میں جب یار کی طرف
تب دیکھنے وہ لگتا ہے دیوار کی طرف (حیدر علی گرم)

(بزم یار و اغیار)

اغیار کی محفل میں بھی یار کے دیدار ہو جاتے تھے لیکن اغیار کی محفل میں رسائی مشکل تھی اور نفسیاتی دیواریں بھی حائل تھیں اس پر بھی یار کی محفل میں اغیار سے مفر نہیں تھا۔ عاشقوں نے بار بار یار کی بزم اغیار کو دیکھا ہے تھوڑی دیر کے لیے ان محفلوں میں ہم آپ بھی پائین فرش تماشائیوں کی طرح بیٹھ سکتے ہیں :

باتوں سے مدعی کے وہاں کان بھر رہے ہیں
یاں اپنے جی میں کیا کیا ارمان بھر رہے ہیں (انشاء اللہ فراق)

اپنا جو گزارا ہو تو کس طرح ترے پاس
وہ بزم نہیں جس میں کہ اغیار نہیں ہیں
بس غیروں میں آ بیٹھے اگر ہم بھی تو کیا ہو
ایسے تو کچھ ان لوگوں میں ہم خوار نہیں ہیں (نواب خاں تسپر)

آپ جو ہنستے رہے شب بزم میں
جان کو دشمن کی میں رویا کروں (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

تم اور عیش و بادہ و اغیار ہم نشیں
ہم اور مصیبت آہ یہ شب ہائے تار کی (عبدالرزاق اختر)

میں نے ہی بزم غیر میں کی شب کو مے کشی
میری ہی آنکھوں میں تو نشہ ہو شراب کا! (محمود علی خاں فرحت)

عاشق پر توجہ

معاملہ بالکل یک طرفہ نہیں تھا۔ کبھی کبھی عاشق پر بھی توجہ ہو جایا کرتی تھی۔

میں اس کے دوش سے محفل میں لگ کے بیٹھ گیا
کبھی یہ دیکھ کے اغیار بے حیا نہ اُٹھے (عنایت علیخاں عنایت)

آواز میری سُن کے غرفے سے جھک کے بولا
کس واسطے کھڑے ہو دیوار کے تلے تم (محمد اسمٰعیل طپش)

اس طرف کو دیکھتا بھی ہے تو شرمایا ہوا
اب تلک ہے آنکھ میں شب کا سماں چھایا ہوا (خیرالدین یاس)

کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ بے جا تند غزل اور بے پاسبانیوں کی وجہ سے معشوق کے دل میں جذبات محبت بیدار ہو جاتے ہیں:

رقیبوں نے حماقت سے یہاں تک پاسبانی کی
کہ اُس نامہرباں نے ضد سے آخر مہربانی کی (محمد میر اثر)

(غیر کے خلاف تگ و دو)

ایسے اتفاقات شاذ ہوتے تھے۔ زیادہ تر رشک سے جلنا اور غیر کے خلاف جوڑ توڑ کرتے رہنا ہی عاشقوں کی قسمت میں تھا:

مت منھ لگا رقیب سیہ فام کو تو اب
کچھ بھی بھلا ہے ربط کہ باہم ہوں زاغ و گل (ثناء اللہ فراق)

کیوں کر نہ گل ہو شمع رقیبانِ تیرہ روز
جلتا ہے آج کل مرے بیتاب کا چراغ (قدرت اللہ قاسم)

کبھی کبھی کوئی عاشق اپنے رقیب کو للکار بھی دیتا تھا:

یہ گھر کا بانکپن تو نہیں معتبر رقیب
میداں میں تو مجھے کبھو للکار دیکھنا (مسیح اللہ بیگ مسیح)

وصل و انتظار

انتظار، محبت کے ناگزیر مظاہر میں سے ہے۔ انتظار صرف آمد و ملاقات سے لے کر وصل جسمانی تک کا ہوا کرتا تھا۔ وصل کی رات کے معاملات کے بیان میں اکثر شعرا حد سے تجاوز کر گئے ہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ مجازی عشق میں جسمانی وصل ایک منزل ہے جس کی حسرت سے مفر نہیں۔ شعر کی پیچیدہ وادیوں میں یہ راہ اتنی باریک ہے کہ ذرا لغزش ہوئی اور قدم فوراً ابتذال کی حدود میں جا پڑا۔ جہاں جسمانی عشق ہوس میں منتقل ہوا وہاں ابتذال سے بچنا فن کا ہی کا کام ہے۔

پہلے انتظار کی جھلکیاں دیکھیے:

مشتاق ذرا ہوش میں آؤ نہ سحر رات
کر بیٹھے ہیں وہ وصل کا اقرار نشے میں (غلام علی مشتاق)

کون سی رات آن ملیے گا
دن بہت انتظار میں گذرے (خواجہ میر درد)

مجھ کو ہر کھٹکے پہ گزرا ترے آنے کا خیال
اور شب وعدہ میں ہوتے رہے کھٹکے لاکھوں (عبدالکریم سوز)

کیا اب امید کریں وصل کی مرتے مرتے
عمر تو کٹ گئی دکھ ہجر کے بھرتے بھرتے (یادگار علی تپید)

آوے گر اے جان تو مست شراب آغوش میں
ہووے حسرت سے دل حاسد کباب آغوش میں (میر محمدی بیدار)

مست آئیو اے وعدہ فراموش تو اب بھی
جس طرح کٹا روز گزر جائے گی شب بھی (احسن اللہ بیان)

تھکتی ہیں بس کہ تری راہ دیکھ دیکھ کے چشم
مژہ سے اُن کے مژہ تک ہوئے ہیں کالے کوس (محمد سجاد سجاد)

انتظار سے ہی ملتا جلتا موضوع ہجر کا بھی ہے فرق صرف انتظار کی مدت کے طول کا ہے۔ اس کے علاوہ ہجر میں یہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ پہلے وصل ہو چکا ہے پھر جدائی ہوئی ہے۔ انتظار صرف وعدۂ وصل کا بھی نتیجہ ہو سکتا ہے۔

یہ تجھ بن رات جو گزری میں جانوں یا خدا جانے
تجھے تو کب ہوئی ہوگی خبر تیری بلا جانے (محمد میر اثر)

شبِ ہجر میں میرے جلنے کی قدر
نہیں بوجھتی شمع اس کو بجھاؤ (محمد میر اثر)

ہجر و انتظار کی ان فضاؤں سے وصل کی فضا مختلف ہے۔ وصل کا ذکر کچھ شاعروں نے سنبھل کے اور لطیف معاملہ بندی کی شکل میں بھی کیا ہے، مثلاً:

صبحِ شبِ وصال ذرا اٹھیے کر نکل
ورنہ یہ جی ہوا ہے مرا تیرے دم کے ساتھ (امیر محمد حسین منشی)

میں پڑا اول جو بولا تھا شبِ وصلت میں
سو وہ آ گئے مرے ہنگام سحر آ ہی گیا (عبد الکریم تموز)

کیا کہوں کوئی جو پوچھے رات کی بات
مصلحت کر کے مجھ کوں سکھلا جا (محمد شاکر ناجی)

لیکن عام طور سے وصل کے بیان میں شعرا نے زیادہ جرأت سے کام لیا ہے۔ وصل و ہوس میں جو فرق ہے وہ اس دور کے اکثر شعرا میں مفقود ہے، پھر بھی ایک فرقِ مراتب کا احساس ضرور ہوتا ہے اور اس حمام میں سبھی ننگے نہیں ہیں۔ اس کی مختلف کیفیتیں ملاحظہ کیجیے۔

چشم جو عینِ وصل میں رہتی ہیں تشنۂ جمال
ہجر میں ان سے انتظار ہو سکے یا نہ ہو سکے (قدرت اللہ قدرت)

میں روز و شب وصال سے تیرے ہوں کامیاب
کیسے کہوں کہ تجھ سے ہے بہتر یہ آفتاب (مصطفیٰ قلی یکرنگ)

(ق)

ہم نشیں لطفِ شبِ وصل تو تھا ہی کہ مجھے یہ گماں تھا کہ رہے کچھ نہ تمنا باقی

پر کہوں کیا دمِ رخصت جو مزا تھا کہ مرے ‏ ‏ دل میں ارمان ہے اس لطف ادا کا باقی
رات بھر جاگنے سے نیند کا آنکھوں میں خمار ‏ ‏ اور کچھ کچھ اثرِ نشۂ صہبا باقی
بھینی بھینی سی وہ رنگت وہ پریشاں ترتیب ‏ ‏ لبِ بد رنگ سا کچھ پان کا لاکھا باقی
آنکھ کے ڈوروں میں کم کم سی وہ سرخی کی نمود ‏ ‏ تھوڑا تھوڑا سا اک انداز سے سُرما باقی
ایک اک گام پہ بل ہوئے کمر میں سو سو ‏ ‏ کاٹنا شاقِ نزاکت سے وہ رستا باقی
اب وہ شب کا مزا اور نہ وہ صبح کا لطف ‏ ‏ رہ گیا اک کفِ افسوس کا ملنا باقی

(قادر بخش صابر)

گھر میرے جو شب وہ شوخ رہا، کیا کہئے کہ لوٹا کیا ہی مزا
وہ عطر کی لپٹیں روح فزا، پھولوں کی دہک پھر ویسی ہی ‏ ‏ (قدرت اللہ قاسم)

تجھ ساتھ رات بس کے نمیٹ کوئی رہا شگفتہ
ہر صبح دم پیارے کھنتے ہیں ہار گل کے ‏ ‏ (محمد سجاد سجاد)

تنگ اتنا نہ کرائے شوق ہم آغوش کہ وہ
ڈھونڈھتے ہیں چلے جانے کو بہانا شبِ وصل ‏ ‏ (مصطفیٰ خاں شیفتہ)

پاس تو سوتا ہے چنچل پر گلے لگتا نہیں
منتیں کرتے ہی ساری رات ہو جاتی ہے صبح ‏ ‏ (عبد الحیٔ تاباں)

باتیں خلطے کی جو کیں میں نے تو ہنس کر بولے
بولو آہستہ، کوئی اپنا پرایا ہوگا ‏ ‏ (عزت اللہ عشق)

جس وقت کہ بید ار وہ ہوتا ہے گا
عالم کی غضب سے جان کھوتا ہے گا ‏ ‏ (ق)
غنچوں کو صبا کہیو کہ آہستہ کھلیں
زانو پہ مرے وہ شوخ سوتا ہے گا ‏ ‏ (احسن اللہ خاں بیان)

شبِ وصال میں دیتا ہے لطف کیا کیا کچھ
ہر ایک بات پہ عالم یہ منھ بنانے کا (میرزا پیارے رفعت)

روز یوں ہی وصل میں لازم ہے تجھ کو گفتگو
شوق بڑھتا ہے زیادہ آپ کی تکرار سے (علاء الدین آرزو)

وصل کی رات جو ہر اک بات پہ منھ پھیر کے وہ
بے مزا یوں ہیں کہ گویا انھیں منظور نہیں (جمعیت شاہ ماہر)

وصل کی شب کا ماجرا کیا کہوں تجھ سے ہم نشیں
شام سے لے کے صبح تک وہی نہیں نہیں رہی (جمعیت شاہ ماہر)

اس جھمکے سے تو آیا رات کو اے رشک ماہ
روشنائی شمع کی جلوے نے تیرے مات کی (شاہ حاتم حاتم)

خوش اختلاطیاں اور گرمیاں شعرا کے لئے ہمیشہ جاذب توجہ رہی ہیں۔ ثقہ اور غیر ثقہ شاعر، بادشاہ، رعایا، مفتی، درویش، حکیم کوئی بھی ایسا نہیں ہے جس کی نگاہیں اس کوچے کی طرف نہ اٹھی ہوں اور اس نے حسبِ حوصلہ طبع آزمائی نہ کی ہو۔ خوش اختلاطی کے بیان ہی سے معاملہ گوئی کی ابتدا ہوئی اور کافی دنوں تک یہ کیفیت غزل گویوں کے ذہن پر چھائی رہی۔ کبھی کبھی بعض اشعار کو پڑھ کر ایک انبساطی کیفیت کا احساس ہوتا ہے، لیکن شعرا نے اکثر و بیشتر افراط و تفریط کے مظاہرے کئے ہیں اور وہ ہوس کی راہوں پر بھٹک گئے ہیں بلکہ تقریباً عریاں ہو گئے ہیں۔ بعض اوقات تو مضحک پہلو بھی پیدا ہو جاتے ہیں اور وصل کی گرمی سے عاشق کو ضعف کا احساس ہونے لگتا ہے۔

وصل کی گرمی سے مجھ کو ضعف آتا ہے یقیں
دیکھیے مجھ ساتھ خوباں کی جدائی کیا کرے (انجام اللہ یقیں)

اے ضعف جا کہ ہاتھ سے تیرے شبِ وصال
بندِ قبائے یار بھی ہم سے نہ وا ہوئے (غلام نصیر الدین قناعت)

ظاہر ہے کہ ضعف کی یہ دونوں حالتیں بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں
ایسا بھی شاذ ہی ہوا ہوگا کہ ہجر کے زمانے میں جاگتے رہنے کی وجہ
سے شبِ وصال شام ہی سے عاشق کو نیند آگئی ہو۔ پھر بھی مومن کی مثال
موجود ہے:

وصل کی شب شام سے میں سو گیا جاگنا ہجراں کا بلا ہو گیا (مومن خاں مومن)

زیادہ شعرائے اپنے تصور میں جو خلوتِ وصال سجائی ہے اس میں
خوش اختلاطی، چھیڑ چھاڑ اور ہوس انگیزی ہی ہے:

جو ذکر کل کا کیا میں نے، منہ چھپا کے کہا
تمھیں بھی یاد ہیں احسان حکایتیں کیا کیا (عبد الرحمٰن احسان)

ہنسی سے اُن کو پانی کا لگا بیٹھے جو ہم چھینٹا
تو منھ پہ ہاتھ رکھ بولے لگا کیا ہی ستم چھینٹا (الٰہی بخش معروف)

رات کی محفلِ وصل سے ذرا مختلف وہ خلوتِ وصال بھی ہے جو صحنِ چمن
میں جمائی جاتی ہے۔ باغوں میں عاشق ہی کی طرح معشوق بھی محوِ سیر ہے اور
اسی سیر کے بہانے وصل کا موقع نکل آیا ہے:

جب دیکھتا ہوں تجھ کو تنہا سجن، چمن میں
کس کس طرح کی باتیں آتی ہیں میرے من میں (انعام اللہ یقین)

کیا سیرِ چمن کا کیجے بیاں، وہ شوخ بغل میں خندہ زناں
وہ سنبل و گل وہ آبِ رواں، سبزے کی لہک پھر ویسی ہی (ق)
جب چھیڑیے تب کچھ چیں بہ جبیں، دیکھی ہی نہیں ہٹ میں کہیں
آنکھوں میں ہاں ہونٹوں پہ نہیں، بوسے پہ اٹک پھر ویسی ہی

دل ایسی ادا پر کیوں نہ مرے، جی جان تصدق کیوں نہ کرے
جھنجھلا کے یہ کہنا "دور پرے" یکبار جھجک پھر ویسی ہی (قدرت اللہ قاسم)

جب معاملہ کچھ اور آگے بڑھتا ہے تو گالی، بوسہ، چھاتی سے لگ جانا، ہاتھا پائی وغیرہ کی نوبت آتی ہے:

اختلاط اب تو کرتے ہو پیارے
گالیاں پھر سنائیے گا کب؟[1] (میر محمدی قربان)

پھر اب یہ جو چلا ہے کل وہ فقرا ٹھہرا
کہتا ہے مجھ سے "چل بے تو کب کا یار ٹھہرا (درویش برہنہ مجنون)

عرض بے تابیٔ دل میں نے جو کی چھاتی سے لگ
وہ لگے کہنے کہ لے اب تو ترا دل رہ گیا (نظام الدین ممنون)

یہ ہے ہنگام گرمی، بے حجابانہ ذرا بیٹھو
قبا کے کھول دو بند اب شرماؤ، ہوا کھاؤ (بہادر شاہ ظفر)

کس طرح مجھے کل پڑے بستر پہ کہ کل رات
ہم پہلو تھا پہلو مرا پہلو سے کسی کے (حسام الدین حیدر نامی)

چٹکی اور چھیڑ یہاں تک رہی بس کیا کہیے
رات اس شوخ ستمگار نے سونے نہ دیا (ثناء اللہ فراق)

خوب لگ چھاتی سے ملنا پھر ہمارا ہو نہ ہو
ہے شب وصل آج کیا جانے دوبارا ہو نہ ہو (مرزا ابو علی ناصر)

میں نے بہلا کے جو پاس اس کو کھلایا بیڑا
قتل پر میرے رقیبوں نے اٹھایا بیڑا (شاہ نصیر)

---

[1] یہ مصرعہ مجموعہ نغز "میں ادوں ہے: "ساتھ بار سے سلائیے گا کب؟"

اُس سے چمٹ گیا جو میں شب دار گھات سے
(ق)
ہر چند تبسم اُس کے رہی زیرِ لب نہیں
جھنجھلا کے، مسکرا کے، یہ کہنے لگا کہ تو
"پھر کہیو بے حیا، تجھے ملنے کا ڈھب نہیں" (قدرت اللہ قاسم)

آئے تو ہو کہیں سے آخر ملنے والے تم
کیا ہو جو پھر مرے بھی لگ جاؤ اب گلے تم (محمد اسمٰعیل طپش)

ٹلنے کا نہیں، تم مجھے بڑ سے یہ نہ ٹالو
مجھ سے تو کیا تم نے ہی اقرار بھی کچھ اور (میر محمدی قربان)

ہاتھ پکڑا جو میں کہا: اے واہ
کچھ دِوانے ہوئے ہو؟ لو دیکھو
"چھوڑ دو تم کو میرے سر کی قسم
کوئی سُن نا کھڑا نہ ہو دیکھو" (میر محمدی قربان)

ہاتھ جوں پکڑا لگے کہنے کہ بس چلتے رہو
یہ زبردستی نہیں بھاتی حکومت آپ کی (ثناء اللہ فراق)

سرک سرک کے پلنگ پر مچل مچل جانا
یہی ادا ہمیں بس بھا گئی تمھاری رات (محمد اسمٰعیل طپش)

خواہش نہیں کہ ہاتھ مرے سیم و زر لگے
یہ آرزو ہے سینے سے تُو سیم بر لگے (امول چند منشی)

یار نہ ڈر تو کمر سے مروڑ نہ بھر کے انگ
آ جائے کہیں لچک تو ابھی لاگ جائے لنگ (شاہ مبارک آبرو)

غیروں کی جان خواب میں غفلت کی ڈال کر
اک رات آ کے سو رہو ہم پاس آنکھ موند (محمد سجاد سجاد)

یاد دلا کے جو ہم بستری یار رُلا ئے
سو وہ تصویر تنہائی ہے بغل کا دشمن (شاہ محمد نصیر دہلوی)

بخدا برق نمط وہ ہیں تڑپ کر بھاگا
جا پڑا رات کو جو اس بُتِ بے باک پہ ہاتھ (انشاء اللہ فراق)

ہم ہیں اور تم ہیں یہاں، غیر تو نہیں کوئی
آ گلے سے لگ پیارے وقت بے حجابی ہے

رات ہے ابھی باقی صبح تک تو ہونے دے
تجھ کو گھر کے جانے کی ایسی کیا شتابی ہے (شیخ محمدی بیدار)

اگلے معانقے کو اگر کیجیے معاف
لگ جاؤں اب گلے سے مکافات کیلئے (خواجہ میر درد)

جو ہم بستر تجھو ہم ہوں غلام اس خوبصورت کے
نہیں واللہ تا روزِ قیامت دوسری کروٹ (گوپال ناتھ غلام)

شام کو عشق مجھے پھر بھی ہے ملنے کی اُمید
صبح پہلو سے مرے اُٹھ کے وہ جس روز گیا (غلام محی الدین عشق)

جو اس کے گال کو چھیڑا تو گالی دے کے یوں بولا
چلو بس اب ظفر مت گالیاں کھاؤ، ہو اکھاؤ (بہادر شاہ ظفر)

دبا ہاتھ جو میری کروٹ کے نیچے
اُتر بیٹھے وہ ہیں چھپر کھٹ کے نیچے (بہادر شاہ ظفر)

ایسی ہنسی بھری انگلی سیکھی مت لے چٹکی
اے ترے ہاتھ کو از غیب کی لگجو ٹلٹی (مرزا عطا ضیا)

ایک دن چھاتی سے اس کی ہاتھ لگایا میں نے ہاتھ
کیا کہوں ہو کر خفا کہنے لگا کیا کیا مجھے

چل اُچکے بھاگ جا، اب چھیڑ مت میرے تئیں
کچھ بھلا لگتا نہیں تیرا یہ ہر دم چھیڑنا مجھے (مظہر علی خاں شفیق)

ایک تو ہی نے گرم کی بغل رات
ہم سرد ہوئے تھے ورنہ کل رات (میر امانی اسد)

نیاز و ناز کے جھگڑے میں ساری رات کٹی
ادھر سے ہات چلا اور ادھر سے لات چلی (شاہ گھسیٹا عشق)

کہاں تک کروں در گذر چٹکیوں کوں
مری را ان سُن ہو گئی چل رے کیا ہے (صاحب میر اکرم)

متفرق اشعار اور قطعات ہی میں نہیں بلکہ مسلسل غزلوں تک میں یہ کیفیت نظر آتی ہے:

گوشۂ چشم کے اشارہ ول سے — دل لبھانا ترا قیامت ہے
باہر و پردۂ نقاب کے بیچ — منہ چھپانا ترا قیامت ہے
مستِ بیخودِ نشے کے عالم میں — لڑکھڑانا ترا قیامت ہے
آہ ہنگام وصل میں پیارے — روٹھ جانا ترا قیامت ہے
اچپلاہٹ سے آکے چھاتی پر — لوٹ جانا ترا قیامت ہے
کبھی آنکھوں اور تو بغل کے بیچ — کلبلانا ترا قیامت ہے
کام ہے اس گھڑی تو جانے وہ — یہ بہانا ترا قیامت ہے
(مرزا بیگ گرفتار)

گرفتار ہی کی طرح مگر ان سے زیادہ کھل کر میر محمدی قربان نے طبع آزمائی کی ہے:

رات خلوت میں لگے کہنے سرک سونے دے
اوبے کم بخت گئی چولی مسک سونے دے"

ہاتھ زانو پہ جو میں مار اٹھے میں اُن کے
ہنس کے بولے کہ "بس اتنا نہ بھک سونے دے (ق)

کیا ہے مرضی تری اس وقت" کہا میں اُن سے
"آپ تو جانتے ہیں" بولے "نہ بک سونے دے"

نیند میں جا جو پڑا ہاتھ کہیں چھاتی پر
"کچھ دوانا ہے" کہا ہاتھ جھٹک سونے دے" (ق)

"مجھ کو بھاتا نہیں گرمی میں پٹنا تیرا
جا پرے ہٹ کہیں، پہلو سے سرک سو لے دے"

"نیند تو اُڑ گئی باتوں میں ترے اے قرباں
مت دوانے تو عبث سر کو پٹک سونے دے" (امیر محمد ہی قرباں)

جب طعن و تشنیع، طنز و تحقیر، زجر و توبیخ سے بھی کام نہیں چلتا تھا تو پریشان محبوب (محبوبہ) دانت کاٹ لیا کرتا تھا، لیکن بوالہوس اس پر بھی نہ مانتا تھا۔

دانت تو کیا ہیں اگر کاٹو چھری سے پیارے
ہاتھ سے میرے تو ممکن نہیں دامان چھٹے (شیخ محمدی بیدار)

ہوس بازی کی دھما چوکڑیوں میں اگر محبوب، ہوس پیشہ عاشقوں کو ٹھوکریں بھی لگاتا ہو تو کیا جائے تعجب ہے:

خوش آتی ہیں پاؤں کی ترے ٹھوکریں ظالم
سر کو کبھی قدموں سے اُٹھائے گے نہیں ہم (ثناء اللہ فراق)

وہ بت، کہتا اگر تو نے لگایا ہات چھاتی پر
برت کعبہ پھر وہ ہیں جڑ دوں گا لات چھاتی پر (محب اللہ جواں)

بعض اوقات ثقات کے یہاں بھی عجیب و غریب ہوس انگیز خیالات کا اظہار ہوتا تھا۔

غیروں کو جان! خواب میں غفلت کے ڈال کر
اک رات آکے سو رہو ہم پاس آنکھ موند (محمد سجاد سجاد)

ہزار حیف کی تو آپ میں نہ تھا قاسم
ہمارا ہاتھا وہ کل بے حجاب پانی میں (قدرت اللہ قاسم)

جنھیں اس قسم کے تجربات سے سابقہ نہیں پڑا تھا، وہ تصور ہی میں دنیائیں آباد کئے ہوئے تھے:

چھاتی پہ لٹا نا تو اسے کب ہے میسر
تصویر مگر سینے پہ لیتے ہیں بنا ہم (محمود خاں محمود)

مدارج محبت

آخری مغل بادشاہوں اور زوال آمادہ صوبہ داروں اور جاگیرداروں کے عہد میں لفظ محبت کی بڑی چھیچھالیدر ہوئی۔ غالباً اسی کی طرف اشارہ کر کے غالب نے کہا تھا:

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

گذشتہ سطور میں عشق حقیقی سے لے کر عشق مجازی تک اور انس اور لگاؤ سے لے کر جنون کی حد تک پہنچی ہوئی محبت تک کی کئی منزلوں کی نشان دہی کی گئی ہے۔ لیکن عشق ہمیشہ ماورائی نہیں رہا ہے بلکہ زیادہ تر جسمانی اور مجازی عشق ہی کی باتیں شاعری میں کی گئی ہیں۔ یہاں بیشتر ایک معیارِ اخلاق و روایت کا لحاظ رکھا گیا ہے۔

گھریلو عورتیں

پردہ دار اور بے پردہ معشوقاؤں کے علاوہ ایک طبقہ گھر والیوں کا بھی ہے، جو علی العموم غزلوں کا موضوع نہیں ہے۔ اشارے اور کنایے کے طور پر ذکر آگیا تو بات اور ہے۔ البتہ ریختی میں اس صنف پر خصوصیت سے توجہ کی گئی ہے۔ ریختی کی ابتدا تو ہاشمی برہان پوری سے بتائی جاتی ہے لیکن دلّی میں اس کا احیاء محمد شاہی دور کے امیر عمدۃ الملک امیر خاں انجام کے ہاتھوں ہوا، جنھوں نے بقول صاحبِ "تذکرۂ قدرت" ریختہ کے مقابل "ریختی" کی لفظ استعمال کی۔[1] شاہ عالم کے دور میں راجہ رام پنڈت بہادر کے بارے میں قاسم نے لکھا ہے کہ وہ عورتوں کی زبان میں "ریختی" کہتے ہیں۔[2] لیکن سچ پوچھیے تو دلّی کے پہلے اہم ریختی گو رنگین ہیں اور انشا تک نے ان کا تقدم تسلیم کیا ہے۔ میں سعادت یار خاں رنگین اور انشاء اللہ خاں انشا کے اشعار سے مثالیں نہیں دینا چاہتا کیونکہ ان کا تعلق لکھنؤ اور دلّی دونوں مرکزوں سے رہا ہے۔ میں یہاں صرف مرزا علی بیگ نازنین کے کلام سے کچھ نمونے پیش کروں گا۔ ان اشعار میں ابتذال تو ہے لیکن ان سے ناقابلِ تردید شہادت اس بات کی ملتی ہے کہ اس زمانے کی سوسائٹی میں غیر عورتوں سے اختلاط اتنا بڑھ گیا تھا کہ اس کا اثر خانگی زندگی پر بھی پڑ رہا تھا۔ نازنین نے جو باتیں شعروں کے پردے میں سنائی ہیں، وہ انھوں نے اپنے ماحول میں ضرور سنی ہوں گی ہو لشف تذکرۂ "گلستانِ سخن" نے نازنین کے کلام کو ریختی کی ترقی یافتہ شکل کہا

---

[1] بحوالہ "خم خانۂ جاوید": ۱: ۱۰۳ [2] مجموعۂ نغز: ۱: ۱۱۴

ہے، کیونکہ نازنین نے اُن معاملات کا ذکر "جو عورتوں کو اثنائے خانہ داری میں پیش آتے ہیں"، اس لطافت سے کیا ہے کہ "سامع کا جی نکل جاوے اور سننے والا کلیجہ پکڑ کر بیٹھ جاوے"۔[1] اس تبصرے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد تک دلی کے پڑھے لکھے اور ثقہ لوگ "ریختی" کے بارے میں کیا رائے رکھتے تھے کیونکہ "گلستانِ سخن" اس دور کی تصنیف ہے جب انشا کے انتقال کو بھی زمانہ ہو چکا تھا:

نازنین نے "ریختی" کی آڑ میں بڑے پتے کی باتیں بنائی ہیں:

صحبت اب مردوں کو ہے اِن تو خ دیدہ دل سے بُرا
چھوڑنا گھر والیوں کو کیا ہی آساں ہو گیا
کیونکہ چاہیتی نے چھوڑا جو ہمارے دن پھرے
آج آنا مردوے کیوں کر ترا یاں ہو گیا
کیا جانیے کیا کسبیوں میں شہد گھُلا ہے
گھر والیوں سے خوش کوئی شوہر نہیں ہوتا
رنڈی ترے کر لے یہ کوئی یار میں کرتی
پر، نام ڈبونا مجھے کبنے کا نہیں تھا (مرزا علی بیگ نازنین)

جہاں تک طوائف گردی کا تعلق ہے، اس سے گھر کا سکون یقیناً متاثر ہو گیا تھا۔ اُس زمانے میں گھر والیاں بے زبان تھیں اور چونکہ طوائف پرستی کو عمائد و امرا بُرا نہیں سمجھتے تھے اور سماج سے بھی کوئی زوردار آواز نہیں اُٹھ رہی تھی، اس لیے یہ وبا بڑھ رہی تھی اور گھریلو عورتوں کی زندگی اجیرن ہوئی جا رہی تھی۔ وہ بیچاریاں بالکل ہی بے زبان تھیں

---

[1] گلستانِ سخن: ۴۴۶ - ۴۴۴

اور سوسائٹی میں ان کا درد کرب سمجھنے والے کم تھے۔ نازنین نے نہایت ہلکے پھلکے شعروں میں گویا انھیں زبان دے دی۔ اور صابر کی قریب العہد شہادت سے اس کا پتہ چلتا ہے کہ دلی کی سوسائٹی اس سے متاثر بھی ہوئی۔ سطحی تنقید نگار نہ تو ان تاریخی عوامل پر نظر رکھتے ہیں اور نہ ریختی کے اس پہلو پر غور کرتے ہیں

گھر کی چار دیواری کے اندر کچھ اور مسائل بھی تھے:

مجھے کہتی ہیں باجی تو نے تاکا چھوٹے دیور کو
نہیں ڈرنے کی میں بھی، ہاں نہیں تاکا تو اب تاکا (نازنین)

گھریلو عورتوں میں بعض ایسی بھی تھیں جنھوں نے پیشے کی زندگی سے توبہ کرکے گھر بسالیا تھا اور ایسی بھی تھیں جو کئی شوہروں کو تختۂ مشق بنا چکی تھیں ان مسائل پر میاں بیوی میں اکثر تو تو میں میں ہو جایا کرتی تھی اور بعض وقت ایک ہی قماش کی عورتیں یکجا ہو کر اپنے کارنامے ایک دوسرے کو سناتیں اور ان سے شوہر سے یا داد کی طالب ہوتی تھیں۔ نازنین کے اشعار میں ان سب کی جھلک دیکھیئے:

چھوڑ یاروں کو ہوئی تو ہوں خصم پر شیدا کر
پر یہ بختی نظر آتی نہیں زنہار مجھے
دس گھر تو چھوٹ چکے ہیں کہاں تک کروں خصم
کس جا بٹھائے دیکھیے اب آسماں مجھے

گھر کی لونڈیاں بھی محفوظ نہیں تھیں:

ایسی جوان لونڈی اے نازنیں، نہ لو تم
لے جائے گا تمھارا شوہر اُسے اُڑا کر (مرزا علی بیگ نازنین)

نازک ہے کیسے سوت سے ناتا یہ عشق کا
اُس کی جو کوئی کنیز سا ہو دو نے سوہی دُھنتے (اشرف الدین مضمون)

نازنین اور کچھ دوسرے غزل گو زن و شو کے اختلاط کی باتیں بیان کرنے میں فحشیات کی حد تک پہنچ گئے، لیکن قابلِ ذکر امر یہ ہے کہ عشق و محبت کا یہ گوشہ بھی لکھنوی اور دہلوی شعرا نے نہیں چھوڑا۔

لباس

جن بالواسطہ شہادتوں سے محبوب کی جنس کا سراغ لگایا جا سکتا ہو ان میں لباس بھی ہے۔ کچھ لباس عورتوں ہی سے مخصوص ہیں، جیسے دوپٹہ، اوڑھنی، ساری، انگیا، محرم، کرتی، موباف وغیرہ۔ ان کا ذکر بھی لکھنؤ اور دلی کے شعرا نے جی کھول کر کیا ہے۔ صیغہ مذکر ہو یا مونث، ان لباسوں کی موجودگی میں ذہن عورتوں کے علاوہ کسی اور طرف منتقل نہیں ہوتا۔ تذکروں میں عبدالحئی تاباں کے بارے میں یہ ضرور کہا گیا ہے کہ وہ کوخستہ لڑکوں کو عورتوں کی طرح سجا کر زنانہ لباس امیروں کے پاس بھیجا کرتے تھے لیکن یہ اکیلی مثال ہے۔ ایسے امردوں کی صرف چند امراء تک رسائی تھی اور یہ دبا ہرگز اتنی عام نہیں تھی کہ عورتوں کے مخصوص لباس بھی ان سے وابستہ کر دئے جائیں۔ دلی کے شاعروں نے جہاں بھی زنانہ لباسوں کا ذکر کیا ہے وہ عورتوں ہی کے زیب تن معلوم ہوتے ہیں اگر اس ضمن میں کوئی شک کیا جائے تو شادانی کے پیش کردہ شعروں کا بھی لکھنؤ کے زنانوں پر انطباق ہو جائے گا۔

بہرحال، شادانی نے زنانہ لباسوں کے ذکر سے اہلِ لکھنؤ کے عورتوں سے لگاؤ کا ثبوت بہم پہنچانا چاہا ہے اور اس پر پانچ اشعار کی شہادت

ا۔ مجموعہ نغز: ۱: ۱۳۲

پیش کی ہے۔ اس سے کہیں زیادہ ثبوت شعرائے دہلی کے کلام سے مل سکتا ہے:

دوپٹہ: اس نے منھ پر جو دوپٹہ لیا ہم دوشی میں
قتل در پردہ کیا بس ہمیں روپوشی میں (ملھو بیگ شعور)

جو اسکے اوڑھے دوپٹے کی گوٹ کو دیکھے
تو بادلوں سے کبھی برق منھ دکھا نہ سکے (الطاف حسین حالی)

کوئی ثانی شہر میں اس ماہ پارے کا نہیں
چاند سی صورت، دوپٹا سر پہ اکتارے کا ہے (غلام علی احسان)

دیکھنا آئی دوپٹہ منھ پہ اس کے وقت خواب
رخ آئی میں ہے مہ یا ہر روشن آب میں (ذوق)

عشاق کی صفوں کو دم میں الٹ پلٹ دے
مکھڑے سے گر دوپٹہ وہ رشک ماہ اُلٹے (ثناء اللہ فراق)

ہٹ گیا ہوگا دوپٹہ شب کو سونے میں کہیں
شب یہاں رہنے کا تیرے سب میں چرچا ہو گیا (مومن)

جب رخ سے اٹھا اس کے دوپٹہ میں کہے ہوں
جاگو کہ رہی صبح میں، بس کوئی گھڑی ہے
لے منھ پہ وہ بت زلف سیہ خام کہے ہے
مت چھیڑ، جگا مت کہ ابھی رات بڑی ہے (صادق علی صفدری)

تو نے کیوں کان میں ڈالے ہیں یہ دودو بالے
ٹک ادھر دیکھیو، اوڑھ دوپٹے والے (قدرت اللہ قاسم)

اوڑھنی: اوڑھنی اودی پر کناری زرد
گرد شب کے سورج کی دھاری ہے (خاقانی دہلوی)

ساری: تجھ بدن پر جو لال ساری ہے
عقل اس نے مری بساری ہے (فائز دہلوی)
سب ابھوکن تیرے تن پر خوش نما
خوبیِ انگیا، ساری یاد ہے (ایضاً)

کناری: دو پٹے کی کناری اس قدر چمکے ہے مکھڑے پر
پڑا مہتاب کے ہے گرد گویا ہالہ آتش کا (مرزا بیگ گرفتار)
سُرخ جامے پہ نہیں تیرے کناری کی چمک
برق اس ابر میں ہوتی ہے نثارِ دامن (امیر محمدی بیدار)

آنچل: ترے گر مصحفِ رو پر کناری کا کھلے آنچل
طلائی رنگ کی تحریر مسطر دار ہو پیدا (احمدی لاہوری)
اٹھا اس منھ سے اے بادِ صبا گھونگھٹ کے آنچل کو
توجہ سے تری ہم بھی ٹک اک یہ گلستاں دیکھیں (انعام اللہ یقین)

کُرتی: جالی کی سبز کُرتی گلے میں ترے نہیں
ہے طائرِ نگاہ کے حق میں یہ جال سبز (اخراتی خاں لسوز)

بنت گوکھرو لہرا، گوٹا: پھبن جب دیکھیے تیرے بدن کی اے ہونا کاں
بنت ہو، گوکھرو ہو، لہرا ہو، گوٹا کناری ہو (قدرت اللہ قاسم)

چولی: خوش نما جو تیری چولی پر
خوبرویاں میں ایک مرزا ہر (فائز دہلوی)
چولی مسک رہی ہے اور آنکھیں ہیں ارسی
سچ کہیو ہم سے رات پیارے کہاں رہے (ہدایت اللہ ہدایت)

لے۔ ابھوکن = ابھوشن = لباس

اندام گل پہ ہو نہ قبا اس مزے سے تنگ
جوں خوشے چھپوں کے تن پہ مسکتی ہیں چولیاں (سودا)

جامہ زیبوں سے ڈرو صیاد ہیں اس دور کے
لے گیا دل گھیر نیچے دامن اونچی چولیاں (محمد شاکر ناجی)

کبھی دستِ تمنا اس کے دامن تک جو پہنچے ہے
نزاکت کیا بیاں کیجئے نہیں چولی مسکتی ہے (عزت اللہ عشق)

مسکی ہوئی چولی نہیں دیکھی ہے تمھاری
نکلا ہے جو گل باغ سے اب چاک قبا ہو (رحمت اللہ مجرم)

انگیا، محرم: زری کی اس کی دیکھے ہوں جو انگیا رات چھاتی پر
ملا کرتا ہوں کس کس حسرتوں سے ہاتھ چھاتی پر (اخراقی خاں سوز)

کیا چھٹی اس کی تمامی کی وہ انگیا ہاتھ سے
ہاتھ ملتا رہ گئی سونے کی چڑیا ہاتھ سے (الٰہی بخش معروف)

نمودِ جلوۂ قوسِ قزح کالی گھٹا میں ہے
جھلکتی اس کی یہ انگیا ہے یا اودی رومالی سے (خوب چند ذکاء)

ستم کیسی تری انگیا ہے تنگ سینے پر
بچے کے حق میں ہو قیدِ فرنگ سینے پر (اخراقی خاں دلسوز)

دریا کا ایک تختہ ہے جس پر ہیں دو حباب
سینے پہ تیرے محرمِ آبِ رواں نہیں (غلام علیخاں سیّد)

جالی کی انگیا تری دیکھ کے رشکِ پری
ہاتھ ملے بے طرح محرمِ اسرار نے (میر عسکری میرن)

اور اس شعر کو دیکھئے جس کو پڑھ کر ذہن تشبیہ کی طرف نہیں بلکہ مشبہ بہ کی

طرف منتقل ہوتا ہے:

محرم آب رواں پر تھے یا ہیں آب حباب
مٹ گئے جن کی صفا دیکھ کر آب حباب (قدرت اللہ قاسم)

جامہ شال، دو شالہ وغیرہ } اس فہرست میں مردوں کے بعض لباس ہیں لیکن رنگ وغیرہ یا دوسرے خارجی کنایوں سے

اندازہ ہوتا ہے کہ مدنظر صنف نازک کی کوئی فرد ہے:

اوڑھی دیکھے کی نہیں تیرے رضائی سر پر
مہ جبیں رات یہ تاروں بھری آئی سر پر (شاہ نصیر)

کیا جامۂ پھلکاری اس تن پہ پھبن کا تھا
جو تختۂ دامن تھا، سو تختہ چمن کا تھا (محمد امان نثار)

سب لے جانا کہ شفق چیر کے نکلا خورشید
صبح دم اوڑھ جو وہ شوخ دوشالا نکلا (مول چند منشی)

جل جا، اگر جو دیکھے دل رشک میں پری کا
تیری یہ شال اودی، یہ جامہ عنبری کا (آبرو)

وہ سرخ شال اوڑھے ہوئے مست خواب ہے
یا یہ شفق کے بیچ چھپا آفتاب ہے (ہدایت اللہ ہدایت)

قبا دیکھی ہے پھلکاری کی، شب کس ماہ پارے کی
فلک جو کاڑھنی سیکھا ہے بوٹی چاند تارے کی (شاہ نصیر)

وہ سرخ لباس اُس کے گلے میں نظر آیا
جس کے ہیں مرے دل کو پڑے اب تمیش لالے (خواجہ میر درد)

کیوں نہ ہو کالۂ آتش کھول تجھ کو اے شوخ
سرخ جوڑے نے ترے آگ لگائی مجھ کو (کاظم حسین بیقرار)

وہ بھبھوکا سا بدن، وہ سبز جوڑا ہائے رے
جلوہ گر ہے جس طرح مینے میں فانوس و چراغ

وہ دوشالہ پوش بت، چمکا تھا نورِ مے سے شب
یا خدایا تھے یہ پشمینے میں فانوس و چراغ (قدرت اللہ قاسم)

شلوار، پیشواز کھلی میری پیشواز تھی تاشش کی
رومالی پاجامہ مجھے اپنے جوبن پہ تھی عاشقی

لٹکتا تھا دامن قدم گاہ پر — کمر کھینچی کھانچی تھی دلخواہ پر
رومالی تھی سر پہ زری تار کی — تجلی برستی تھی دیدار کی
(مثنوی "لیلیٰ مجنوں" از شاہ محمد عظیم، عظیم)

تری اودی رومالی میں ہتیں چھائی جھلکتی ہے
گھٹا کالی ہے اور اس میں پڑی بجلی چمکتی ہے (خوب چند ذکا)

پشواز اس کی دوامی ڈانک دار — دل گرفتار اس میں ہوتا تار تار
پائے میں شلوار زربفتِ طلا — گویا فانوس دو شاخہ پہ جلا
مرتے تھے عشاق دیکھ اس خوبرو — کُلُّ شَیءٍ ھالِکٌ اِلّا وَجھَہٗ
(فائز دہلوی)

تر پشواز کیا پاجامۂ کم خواب جھمکے ہے
کہ مچھلی نلس سے جوں صاف زیر آب جھمکے ہے (خیراتی خاں دل سوز)

کفش: لباس تو لباس، معشوق کی پاپوش تک شاعر کی گرفت سے بچ نہ پائی کیونکہ جب ایک عاشق مزاج کو کچھ اور نہ ملا تو وہ معشوقہ کی کفش ہی سر پہ اٹھائے بھاگا۔

کفشِ زر دوزی، حنائی پاؤں کی آوے جو ہاتھ
سر پہ جیغہ کر رکھوں، اک بار ہوئی ہو سو ہو (محمد حیات حیا)

دِلّی کی محبوبہ کی کچھ اور شناختیں

دہلوی شعرائے کئی طریقوں سے اس کا اظہار کیا ہے کہ ان کے محبوب امرد ہی نہیں تھے بلکہ زہرہ جبینان پری پیکر بھی تھیں۔ لباس کے علاوہ زیور، سامان آرائش اور سراپا کا ذکر اشعار میں کثرت سے آیا ہے۔ معشوقہ کو کبھی پری سے تشبیہ دی گئی ہے تو کبھی حور سے۔ نزاکت وغیرہ کے بیان میں کچھ ہلکے اشارے مل جاتے ہیں جن سے دلّی والوں کی محبوبہ نوازی کی تصدیق ہوتی ہے۔

دہلوی زیورات

اگرچہ شادانی کا مسلمہ یہ ہے کہ دلّی کے شاعر امرد پرست اور لکھنوی شعرا عورت پرست ہیں لیکن زیوروں وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے انھیں یہ اشارۃً تسلیم کرنا ہی پڑا کہ نسوانی زیورات کا ذکر اہلِ دلّی کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن انھوں نے یہ بات گھما پھرا کر اس طرح رکھی ہے کہ زیورات کی جتنی تفصیل اہلِ لکھنؤ کے یہاں ملتی ہے "کہیں اور نہیں ملتی"۔ ارباب نظر جانتے ہیں کہ اس "کہیں اور" کا نشانہ شہر دلّی ہی ہے، محترم محقق نے نام اس لئے چھپایا کہ ان کے مسلّمات پر حرف آتا تھا اس 'نام پوشی' کا سبب کچھ بھی رہا ہو لیکن یہ مسئلہ بھی تشنۂ تحقیق ہے کہ لکھنؤ والوں کے یہاں زیورات کی جھنکار زیادہ ہے۔

شادانی کے بیان کے برعکس، اس بات کی قوی شہادتیں ملتی ہیں کہ دلّی کی بہ نسبت لکھنؤ میں زیورات کا رواج کم تھا۔ عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

"لکھنؤ میں دہلی کے شریف گھرانوں کی معزز خاتونیں آئیں تو ابتداً
وہی زیور جن کا سارے ہندوستان اور خود دہلی میں رواج تھا
پہنے ہوئے تھیں۔ مگر یہاں آنے کے چند روز بعد جب یہاں
کی ترمیم شدہ مخصوص معاشرت قائم ہوئی تو زیور میں فقط زینت و
آرائش کا خیال باقی رہ گیا اور ہر قسم کا زیور روز بروز ہلکا،
نازک اور خوش نما ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ آخر عہد میں امراء
اور دولت مند گھرانوں کی بیویوں کی وضع یہ ہوگئی کہ سادے
بغیر سالے اور گوٹے پٹھے کے کپڑے پہنتیں، اور زیور کی قسم کی
دو ہی ایک چیزیں، جو بہت ہی نازک، سبک اور قیمتی ہوتیں
کفایت کرتیں اور گلے، ناک اور کان میں متعدد چیزیں
پہنتیں بھی تو وہ بہت ہلکی ہوتیں"[1]

واجد علی شاہی زیور کی یہ چشم دید شہادت بتاتی ہے کہ شاہانِ اودھ
کے زمانے میں زیور کی کثرت نہیں تھی بلکہ لکھنؤ والے نزاکت اور نفاست
کو زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ انھوں نے زیوروں کی تعداد یا مقدار نہیں
بڑھائی مگر مروجہ زیورات کو سبک اور نازک ضرور بنا لیا، یا ان کے
سبک تر نعم البدل اختراع کر لیے۔ مثلاً انھوں نے نتھ کی جگہ کیل کو
رواج دیا

زیورات کی حد تک دلی کبھی کسی سے پیچھے نہیں رہا[2]۔ چاندی کے
زیوروں کے بارے میں شرر کا واضح بیان موجود ہے:

"شہر دلی بخوش چاندی کے سبک زیور بنانے میں ہندوستان

---

[1] گذشتہ لکھنؤ: ۲۰۳

کے تمام شہروں سے سبقت لے گیا ہے"[1]

دلی میں رائج زیوروں کی فہرست کافی لمبی ہے "آئینِ اکبری" میں بہت سے زیوروں کی تفصیل درج ہے۔ اکبر کے زمانے کے بعد ان میں اور بھی اضافے ہوتے رہے ہیں۔ ان میں سے کچھ کے نام "ہندوستان کے مسلمان حکمرانوں کے عہد کے تمدنی جلوے"[2] میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

زیور دلی اور لکھنؤ دونوں ہی ثقافتی مرکزوں پر یکساں استعمال ہوتے تھے، لکھنؤ میں رواج نسبتہً کم تھا مگر زیور کے بغیر محبوبہ کا تصور وہاں بھی مکمل نہیں ہوتا تھا۔ زیوروں کا تذکرہ کسی طرح بھی اہلِ لکھنؤ سے مخصوص نہیں ہے۔ دہلوی شعرا نے زیوروں کا ذکر کثرت سے کیا ہے۔ سرسری مطالعہ کرنے والوں کو بھی دہلوی شعرا کے اشعار میں توڑی، آویزہ ٹیکا، کان کا موتی خلخال (گھنگھرو)، ہار، بالا، کڑا، جھمکا، جھومر، دھگدگی پہنچی، بھجبند، تعویذ، نتھ، جگنو، چمپا کلی، بالی، ہیکل، بلاق، طلائی زنجیر اور نیسی (اُروشی) گوشوارہ، دست بند، توڑا، بدھی، سینہ بند، کندن، انگوٹھی چھلا، کنگن، پازیب (بچھیتی)، دو لڑا مالا، بدھی، مُرکی، کان پھول (کرن پھول)، پہنچی، ٹیکا، بازو، مانگ وغیرہ کا ذکر مل جائے گا۔ ارباب تحقیق اگر فکر کریں گے تو یقیناً اس سے زیادہ تفصیلات ڈھونڈ نکالیں گے

توڑی
صنم کے نازنیں پاؤں میں کیا ہی خوب توڑی ہے
توڑا :- گویا اللہ نے اپنے یدِ قدرت سے جوڑی ہے
(شاہ عالم آفتاب)

---

[1] گذشتہ لکھنؤ : ۳۰۲ - ۳۰۳

[2] "ہندوستان کے مسلمان حکمرانوں کے عہد کے تمدنی جلوے" : ۲۸۰ - ۲۷۴

اس رشک پری کے جو ملے ہاتھ کا توڑا[1]
اپنے دلِ دیوانہ کو زنجیر کروں میں (ابر علی بیگ قاصر)

وہ اپنے ہاتھ کے توڑے کا آپ کشتہ ہے
ہوا ہے زیورِ دست اس کو آستین کا سانپ (عزت اللہ عشق)

آویزہ: نظر پڑا ہے وہ آویزۂ گہر جب سے
صدف ہے چشم کی تب سے گہر نثار ہوں میں (جہاندار شاہ جہاندار)

کان کے موتی: کیوں نہ ہو اب جگ میں اس کی آبرو
جا لگے موتی تمھارے کان سے (اسد اللہ منعم)

کان کا موتی ترے ہلتا جو اے مہ پارہ تھا
مشتری اس کا فلک یا سبعہ یا سیّارہ تھا (غالب علیخاں خبیر)

عکس عارض نہیں در ہائے بنا گوش کے بیچ
متصل لگ رہی ہے آبِ گہر سے آتش (ثناء اللہ فراق)

زلف کے موتی: واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا (غالب)

ٹیکا: بھواں کے بیچ ٹیکا اس قدر رنگین و زیبا ہے
کہ گویا ذوالفقار اوپر چڑھا ہے قبضۂ مینا (حاتم)

اس جبیں پر جلوہ گر الماس کا ٹیکا نہیں
آسماں پر دن رہے نہ دیکھو غرّہ پیدا ہوا (بہادر شاہ ظفر)

ہوا اس طاقِ ابرو سے ہے ٹیکا جلوہ گر دیکھو
اگر احساں دل اپنا دے تو لے لیجے مبارک ہو (عبدالرحمٰن احسان)

---

[1] ایک تذکرے میں "توڑے ہیں" اور "جوڑے ہیں" بھی درج ہے۔

خلخال: حاجت نہیں سجن کو مرے جائے زری

گھنگھرو: گھنگھرو کی احتیاج بصد جرم نہیں (فائز دہلوی)

جادے گا نکل جی ترے گھنگھرو کی صدا ساتھ کرم علی خاں

آہستہ قدم رکھنا کہ جھنکار نہ ہو دے (تمہید)

ہوتے ہیں ایک سُر میں مل کر ہزار گھنگھرو

یاروں کے دل میں گویا ہے ملن سار گھنگھرو (آبرو)

کنگن، پیجن متے ہاتھی سی چلتی تھی زوبن

اور نہ آہٹ پائے گر بجتی نہ پیجن (فائز دہلوی)

پازیب چھن چھن بجیں ہاتھ بیچ کنگن

پائل: جھن جھن کریں پانو بیچ پیجن (" ")

خوش نما تھا اس کے پگ میں پائے زیب

اڑی نارنجی تھی نہ تلوے تھے سیب (فائز دہلوی)

کیا پاؤں میں مجنوں کے زنجیر جھنکتی ہے

پائل میں تری لیلیٰ تصویر جھنکتی ہے (خیراتی خاں لسوز)

دو لڑا دو لڑا مالا دو بدھی ازبسی

بالا: ریسماں بازی میں گھنے کی پھبی (فائز دہلوی)

مرکی، نتھ، مرکی و نتھ، مانگ، ٹیکا، کمان پھول

مانگ دیکھ کر گئی سدھ سکل تن من کی بھول (فائز دہلوی)

کان پھول جب سے تم اے نازنیں، نتھ کو بچے ہو، تب سے ہو

(کرن پھول) جی ہمارا ناک میں، غصہ تمھاری ناک پر (عارف الدین عاجز)

جو کہ حلقہ بگوش، نتھ کے ہیں

ناک میں ان کے جان آتی ہے (سید بھکاری جوہری)

حلقۂ نتھ کے تصور میں تمہارے پیارے
اشک آنکھوں سے بہے ہو کے ستہرا پانی (قدرت اللہ قاسم)

نتھ کے حلقے کا دیکھ کر عالم
ناک میں آ رہا ہے اپنا دم (ایسری سنگھ نشاط)

باہو، پہنچی، کنگن، تعویذ، بچھڑی اور بھجبند:
باہو، پہنچی و کنگن، بیچ لڑی
سرسوں پھلی پالک جواہر میں جڑی (فائز دہلوی)

ہاتھ میں پہنچی غضب، بازو میں بھجبند غضب
سر پہ تعویذ پری، ہاتھ میں تصویر کڑا (معزالدین ثابت)

شب تاریک میں جیسے کوئی تارا چمکتا ہو
نمود اس طرح اس جوڑے میں تعویذ طلائی ہو (قدرت اللہ قاسم)

انگوٹھی، چھلے:
انگوٹھی لعل کی، کرتی قیامت، آج اگر ہوتی
جنھوں کی آن پہنچی لڑ موے وہ ایک چھلے پر (شاکر ناجی)

ہار:
ہار بھرے تھے جو پھولوں کے نشاں ہے اب تک
ختم ہے گل بدنوں میں تری نازک بدنی (میر محمدی بیدار)

دھڑکا یہ شب وصل ہیں دل صبح کے ہوتے
ٹھنڈا جو ترے موتیوں کے ہار کو دیکھا (معزالدین ثابت)

سحر ہونے کے دھڑکے سے ہمارا ہے بدن ٹھنڈا
کہ تیرا ہار موتی کا ہوا ہے نسیم تن ٹھنڈا (معزالدین ثابت)

بدھی:
لٹکتی تھی بدھی کمر گاہ پاس
مہکتے بدن میں تھی پھولوں کی باس (محمد عظیم عظیم)

دست بند:
اس حنائی ہاتھ پر دیکھا ہوں سالم دست بند
کرلیا ہے پنجۂ مرجاں نے کیا الماس راہ (محمد کریم بخش سالم)

بالا: تسخیر کو عاشق کی نیا طور نکالا
کیا طوقِ محبت ہے ترے کان کا بالا (خواجہ اعظم خاں عاشق)

بالا نہ کان کا ترے کاکل دکھا مجھے
یہ رات وصل کی ہے نہ بالا بتا مجھے (سید رجب علی تصور)

تاڑے بالے کس لیے کیوں ہم کو بتلاتے ہیں آپ
بالے لٹکا کان میں بارے کدھر جاتے ہیں آپ (میر احمد علی حب)

رو رو کیوں کر نہ میں اتم پہنے ہو وہ زر بالے
کس طرح مہ نہ ہو ہیں چاند یہ دہرے بالے (قدرت اللہ قاسم)

اُس شعلہ رو کی ایک تو رفتار گرم ہے
اُس پر کڑوں کی اور بھی جھنکار گرم ہے (میر غلام علی احسان)

جھمکے: دیکھ جھمکے کو ترے کان میں اے رشکِ قمر
اپنی نظروں میں ہے نیے رتبہ ثریا اب تو (ایضاً)

موتیوں کا جو ترا رات کو جھمکا ٹوٹا
دل لگا کہنے مجھے دیکھیو تارا ٹوٹا (سید محمود خاں محمود)

نثار شب کو ثریا تھی تیرے جھمکوں پر
فلک نے ان کا انھیں خوشہ چیں بنایا تھا (بہادر شاہ ظفر)

میں نے اُس سے جو نشانی دمِ رخصت مانگی
کھول جھمکے کا دیا اس نے دُرِ ناب دیا (فخرالدین حسین فخر)

ہے کئی دن سے ہمیں اب رات کا سونا حرام
جھوک سے جھمکوں کے گوشِ سیمبر میں درد ہے (الہی بخش خاں معروف)

جھومر: میرے سر کو نہ سوادِ شبِ یلدا پہنچے
اور نہ جھومر کو ترے عقدِ ثریا پہنچے (میر غلام علی احسان)

کسی مہرو کی خاطر ہم کو اک جھومر بنانا ہے
اگر بھیجے فلک عقدِ ثریا مول لیتے ہیں (عبدالرحمٰن احسان)

جگنو : واں زیرِ گلو کندن کی دمک، جگنو کی چمک پھر ویسی ہی
یہاں آتشِ دل کی تھرتھرکن نالے کی کڑک پھر ویسی ہی (قدرت اللہ قاسم)

چمک جگنو کی یوں ہو اس ترے اودے دوشالے میں
کہ جوں ابرِ چمن میں جانِ من بجلی چمکتی ہے (عزت اللہ عشق)

یوں ترے جگنو کا موتی ہے جھمکتا، جانِ من
چاند کے جیسے کہ ہووے متصل اختر لگا (عزت اللہ عشق)

دھکدگی : گلے میں دھکدگی اب لعل کے ٹکڑوں کی مت باندھو نزاکت واں
بدخشاں میں کہیں صاحب نہ برسے اس سبب انگارے (جوشش)

چمپاکلی : ہو گئی شل گل شاداب دل کی وا کلی
لگ گئی چھاتی سے میری آج کی خبت چمپاکلی (ابوالحسن حسن)

بالی : جس گھر میں آدے ہالۂ مہ آسمان پر
بالی کو وہ اُٹھ گئے جو رکھ لیوے کان پر (خیراتی خان، دلسوز)

ہیکل : ہیکل سے کچھ بچھ ہو نہ اسے بے کلی بھلا
جس کی کمر لچکتی ہو پھولوں کے ہار سے (امیر بخش شہرت)

بلاق : چاند سے تارے کا ہوتا ہے کبھو جو اتفاق
اس طرح پیارے ترے منھ پہ جھمکتا ہے بلاق (حاتم)

لب پہ دُرِ بلاق پری کیا ٹھہر سکے
سیماب اپنا پاؤں سحر آتش پہ دھر سکے (خوب چند ذکا)

لہ ایک تذکرے میں " دھکدگی " کی جگہ "اوزنبی" ہے

چمکا ترے بلاق کا موتی یہ رات کو
دم ناک میں ہے اختر دنبالہ دار کا (شاہ نصیر)

زنجیر طلائی: بلوریں آئینے پہ جیسے ہو تحریر سونے کی
نمود اس طرح اس سینے پہ زنجیر طلائی ہو (عزت اللہ عشق)

اُردشی: ہمیں پروا نہیں اے شمع رد ہونے نہ ہونے کی (" ")

(اُڑنسی): ستم ہے اور نسی لوٹے پڑی دن رات سینے پر

گلے میں لال کے ٹکڑوں کی اُرنسی پہنی
غضب ہے دیکھو یہ خشاں میں آگ برسی ہے (انوپ چند زکا)

چوڑی: حلقہ چوڑی کا ترے ہاتھ میں بے وجہ نہیں
سانپ رہتا ہے سدا شاخ سمن سے لپٹا (بہادر شاہ ظفر)

آتی ہے کان لگنے کی کیا کیا ہوس ہمیں
دیکھیں ہیں جب گہر تری چودانیوں میں ہم (ذوق)

چودانی: دُر ہیں چودانی کے یوں اس کان میں خشاں سفید
ہوں قریب ماہ جیسے اختر تاباں سفید (نیرانی خال دلسوز)

لگے ہے عقد ثریا بھی جھپکنے آنکھیں
دیکھ کر کان میں جھمکا تری چودانی کا (" ")

زنجیر پا: نہیں ہے گر بہار حسن اپنے کا تو دیوانہ
ترے کیوں پاؤں میں سونے کی ہو زنجیر کیا باعث (" ")

سامانِ آرائش

بناؤ سنگار کو خصوصیاتِ نسوانی میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ ہر عہد کے

شاعروں کو جہاں حسن محبوبہ نے متوجہ کیا ہے وہاں بناؤ سنگار کی دل کشی بھی ان کے لئے جاذب نظر رہی ہے۔ بناؤ سنگار کی مجموعی دلکشی کے علاوہ شعرا نے سامانِ آرائش کی بھی ایک لمبی فہرست اپنے اشعار میں دیا کی ہے۔ بدن کی صفائی، ملائمیت اور نظافت کو قایم رکھنے کے لئے عورتیں غسل میں خاص اہتمام کرتیں۔ بالوں کو خوشبوؤں اور تیلوں سے دھوتیں، مثلاً وزیر قمرالدین خاں کے گھر کی عورتیں غسل گلاب سے کرتیں۔ سر میں خوشبودار مسالے بھی لگائے جاتے۔ "زلفِ معنبر" یا "زلفِ معطر" کی ترکیب انھیں تدبیروں کی یاد دلاتی ہے:

کشتہ ہوں اس کے طرۂ عنبر شمیم کا
خوش ہے ہماری خاک سے دامن نسیم کا
(بہادر شاہ ظفر)

سیندور اور افشاں کا استعمال بھی عام تھا۔ بال کو سنوارنا اور گوندھنا ایک فن ہو گیا اور رؤسا کی عورتیں اس خدمت کے لئے مشاطاؤں کو ملازم رکھتی تھیں۔ پان اور مسی کی طرح سرمہ، کاجل، غازہ، ابٹن، مہندی اور عطریات بھی آرائش کے سامان میں شامل تھے۔ اِن میں کچھ سامانِ آرائش ایسا بھی تھا (مثلاً پان اور سرمہ) جو عورتوں کے علاوہ مرد بھی استعمال کرتے تھے، لیکن بیشتر آرائشیں عورتوں ہی سے مخصوص تھیں۔

شادانی نے یہاں بھی سہل انگاری سے کام لیا ہے اور لکھنوی شعرا کی نسوانی درستی کا ثبوت بہم پہنچانے کی دھن میں انھوں نے یہ بھی نہ سوچا کہ سرمہ، مہندی، پھول، پان، عطر وغیرہ صرف نسوانی آرائش کے سامان نہیں ہیں بلکہ یہ مردوں اور عورتوں کے درمیان مشترک ہیں۔ اگر انھیں رنج ذخل کے لئے، شعر کی دنیا میں عورتوں نے قریب آ بھی فرض کر لیا جائے تب

بھی شہر دلی لکھنؤ کا ہم پلہ اور ہم مشرب نظر آئے گا

ذیل میں جو اشعار (دہلوی شعرائے) پیش کئے جاتے ہیں ان میں بیشتر محبوب کی نسوانیت پر قطعی طور سے دلالت کرتے ہیں۔ اس طرح سامان آرایش کے تفاصیل سے بھی دہلوی محبوب کی جنس پر روشنی پڑتی ہے۔

مشاطہ : مشاطہ کا قصور تھی سب بناؤ میں
اُس نے ہی کیا نگہ کو بھی پرفن بنا دیا (محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ)

زلفوں نے تری دل ہیں جو برہم ستم اتنے
مشاطہ کا شانے سے خدا، ہاتھ جدا ہو (نصیر الدین احمد غریب)

نہیں گوندھی ہے چوٹی دست، مشاطہ نے جاناں کی
یہ مشکیں باندھ لی ہیں اس نے دزدِ دین و ایماں کی (موتی لال طرب)

آئینہ : روبرو سے تو ٹال آئینہ
آرسی : ہو گیا ہے وبال آئینہ (خواجہ عاصم عاشور)

آئینہ کا دیکھنا ہنسنا، بنانا زلف کا
بل بے یہ تیری بچپن، اللہ رے تیرا گھمنڈ (عزت اللہ عشق)

عبث روبرو ہونے کی کھاتے ہو قسم جھوٹی
بن آئینے کے تم اک دم بھی رہ سکتے ہو منھ دیکھو (ابرو)

نظر کر آرسی کو ہم کو بھولے
تم اپنی خود نمائی یاد رکھیو (عارف علی خاں عاجز)

آئینہ ہی لے بیٹھے ہے یہ جھگڑا تو دیکھو
محفل میں جب آتا ہے خود آرام سے آگے (مرزا علاء الدین عرف مرزا کالے آرزو)

کل جو خلوت میں وہ بُت محو خود آرائی تھا
آئینہ پشت بدیوار تماشائی تھا (نظام الدین ممنون)

سچ کہو کیا بات ہے دل میں یہ کچھ خالی نہیں
آج ہر دم جو تکتے ہو تم جو بن بن آئینہ (اسلتو کھ رائے بتیاب)

شانہ : دیکھ تجھ کا کل رنگیں کی ادائیں بشانہ
دونوں ہاتھوں سیتی لیتا ہے بلائیں شانہ (امیر محمدی بیدار)

از بس کہ بہت عزیز ہے اس کی چھوٹی
پھبتی ہے بہت اسکو تو کنگھی چوٹی (شیر محمد خاں ایمان)

مسی : آتش یاقوت لب پہ ہے مسی کا گر دھواں
شعلہ رو جاتا کہاں ہے آج تو بن کر دھواں (نیاز علی بیگ نکہت)

اس کے دندان مسی زیب جو ہستی میں کھلے
برق سی ایک چمکتی نظر آئی مجھ کو (کاظم حسین بیقرار)

ہونٹوں پہ تیرے ظالم مسی کی یہ دھڑی ہے
یا ان کے تئیں کسی نے مل کر کیا ہے نیلا (عبدالحی تاباں)

مہندی حنا: دیکھ مہندی لگے ان ہاتھوں کو
پھول آکر لگے ہیں پاتوں کو (امیر محمد سجاد، سجاد)

چھوڑ کر تجھ کو ہمیں اس نے ہے جب آگ لگی
نہیں مہندی یہ ترے تلووں سے ہے آگ لگی (شاہ ولی اللہ اشتیاق)

نہیں معلوم پڑا پائے حنائی کس کا
چلبلاہٹ ہے حنا کی سی گل تائیں پر (امیر صادق علی صفدری)

حنا ترے کف پا کو نہ اس شوخی سے سہلاتی
یہ آنکھیں کیوں نہ رو دیتیں انہوں کی نیند کیوں جاتی (مرزا جان جاناں مظہر)

گلگونہ غازہ: نہ غازہ، نہ گلگونہ ہے بے رنگی حنائی
اے خوں شدہ دل تو تو کسی کام نہ آیا (غالب علی خاں تید)

غازہ کرد، مسی بلب، یاں بدہن، حنا بکف
سلک در عدن بسر، طرۂ عنبریں بدوش (عبدالرحمن احسان)

سُرمہ: سُرمے کی چشم میں وہ تحریریں کھینچتے ہیں
مردم کشی کی خاطر تصویر کھینچتے ہیں (خوب چند ذکا)

کس کی چشمِ سرمگیں نے بے اجل مارا مجھے
سر پہ میرے جو قضا آئی تو شرمائی ہوئی (الٰہی بخش معروف)

شمشیر نگہ تیز ہے آگے ہی جو جاہے
اور سنگ سے سرمے کو ذرا سان لگا دے (خواجہ حسن حسن)

خال سرمہ کا تجھیں چاہیئے زیبائش کو
اختر سوختہ ہے اپنا بھی زیبا ہم کو (ذوق)

کاجل: نہیں کیا ترے کاجل نے سرمہ سا دل کو
سیاہ چشم بنا، ہم نے تو کیا باندھا (بہادر علیخاں محبت)

لمبی کر لے صنم زنار کو کاجر[2] کی ہر ساعت
تری چشم سیہ کرتی ہے عاشق ساتھ کافریاں (آبرو)

پھر بھی کبھو گے چھیڑنے کی ایسی تو نہیں
عطر سہاگ ملتے ہیں وہ جس میں بو نہیں (محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ)

عِطر: بوتک اس عطر گریباں کی سنگھائی اس نے
ہم ز خود رفتہ نہیں ہوش میں آنے والے (نظام الدین ممنون)

جی نکل جائے گا عشاق کا بلبل کی طرح
گل رخاں جامۂ رنگیں کو معطر نہ کرو (ہدایت اللہ خاں ہدایت)

---

[1] پہن [2] کاجل

افشاں : نہا کے افشاں جو جبیں پر نچوڑ دو زلفوں کو بعد اس کے
دکھاؤ عاشق کو اس ہنر سے زمیں پہ بجلی فلک پہ بارش (شاہ نصیر)

سر لے جب اس کا میں سینے سے لگا یا تو کہا
بس اب افشاں مرے ماتھے کی جھڑی جاتی ہے (محمد کریم بخش سالم)

پان : کیوں نہ ہووے دل ہمارا پائے خوں اس رنگ سے
ان لبوں سے برگ پایوں ہم زباں اب ہو گیا (محمد باقر حزیں)

دہن جب لال ہو پانوں سے پی کا
خدا حافظ ہے تب غنچے کے جی کا (محمد شاکر ناجی)

جوں ڈانک کے دینے سے دونا جھلکے ہے یاقوت
چمکا ہے رنگ پان سے جوہر ترے لبان کا (یار علیخاں شعلہ)

کسی کے خون کا پیاسا، کسی کے جان کا دشمن
نہایت منہ لگایا ہے سجن نے بیڑہ پان کو (جانجاناں مظہر)

مستی کی اداہٹ کھول یا پان کی لالی
اس شوخ کی میرے ہے ہر اک بات نرالی (محمد اشرف خاں حکیم)

سر کا مصالحہ: بال دھونے کے مصالح کی ہوئی پڑیا اس کی
یوں ہی حجام کہیں، پہنچے مراد اس کا غذ (عنایت اللہ حجام)

رہا یہ فرق کہ لکھنؤ میں سامان آرائش کچھ زیادہ ہو گیا تھا، تو یہ ناگزیر تھا۔ زمانے کے ساتھ ساتھ مذاق بھی بدلتا ہے اور اضافے ہوتے ہی رہتے ہیں۔ آج پہلے کے مقابلے میں کہیں زیادہ آرائش کے سامان موجود ہیں جو عورتوں، اور مردوں کی زندگیوں میں اس طرح داخل ہو گئے ہیں کہ ان پر نظر نہیں پڑتی۔ لکھنؤ میں بھی سامان

آرائش اعلیٰ اور متوسط طبقوں میں عام تھا۔ پھر نئی نئی ایجادیں ہو رہی تھیں، اس لئے اُن پر شعرائے عصر کی نظر پڑی اور انھوں نے نظم کر دیا۔ اس کے پہلے شعرائے دلی اپنے زمانے کے سامانِ آرائش کا ذکر کیا کرتے تھے۔ اس معاملے میں بھی لکھنؤ دلی کا محض اتباع کر رہا تھا اور اسے کسی طرح لکھنؤ کا نجی رجحان نہیں کہا جا سکتا۔

محبوب کا سراپا

سراپا نگاری اکثر شعرا کا محبوب مشغلہ رہا ہے اور سنسکرت اور عربی جیسی کلاسیکی زبانوں میں بھی اس موضوع پر دل کھول کر داد سخن دی گئی ہے سراپا عربی قصیدے کا ایک اہم جزو رہا ہے سنسکرت کے مہا کاویوں میں اور فارسی کی مثنویوں میں پھر فارسی ہی کے تتبع میں اردو مثنویوں میں محبوب کے اعضائے بدن کا تذکرہ عام ہے۔ سراپا نگاری میں جس کا ہندی متبادل "نکھ سکھ ورنن" ہے پیر کے ناخن سے لے کر سر کی چوٹی تک ہر عضو بدن کا بیان ہوتا ہے۔ یہ چیز اتنی عام رہی ہے کہ مثال میں کسی خاص شاعر کا نام لینے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس سلسلے میں فحش نگاری بھی خاصی دائرہ ساز تھی "سینہ، چھاتی، ناف، پیٹ، کمر، سرین، کولھے، ران، پنڈلیاں" جن پر عندلیب شادانی کی نظر خاص طور سے پڑی ہے، ان میں سے کوئی عضو بدن ایسا نہیں ہے جس کا ذکر فارسی، سنسکرت، یا عربی ادب میں نہ آیا ہو اور بات بڑھتے بڑھتے فحش نگاری تک نہ پہنچ گئی ہو۔ سراپا تو الگ رہا، وصل کی جو تفصیلات اکثر مثنویوں میں پیش کی گئی ہیں،

اُن کو دیکھ کر غیرت کی آنکھیں جھک جاتی ہیں۔ یہ صورتِ حال نہ کسی ایک زبان تک محدود ہے نہ کسی ایک شاعر تک۔ مجموعی طور سے فحش اشعار کی تعداد بہت کم ہے لیکن ہے اور قدیم روایات کے حامیوں نے بھی اسے گوارا کیا ہے۔

شادانی نے بھی تمہیدِ مضمون میں اس کا اعتراف کیا ہے کہ "عریاں، فحش اور حیا سوز اشعار ہر زبان اور ہر زمانے میں لکھے گئے اس لئے عُریانی کو لکھنوی شاعری کے ساتھ مخصوص کرنا درست نہیں ہے لیکن یہ واقعہ ہے کہ اعضائے نسوانی کا تذکرہ اس عریانی اور فراوانی کے ساتھ غالباً اور کہیں نہ مل سکے گا ۔۔۔۔ لکھنوی شاعری اس خصوصیت میں اپنا نظیر نہیں رکھتی کہ محبوبہ کے اعضائے بدن مثلاً سینے، چھاتیوں، ناف، پیٹ، کمر، سرین، کولھوں، رانوں اور پنڈلیوں کے متعلق عریاں اور حیا سوز اشعار صرف بازاری شعرا ہی نے نہیں لکھے بلکہ اُن بزرگوں نے بھی اس غلاظت کو اُچھالا ہے جو سوسائٹی میں معزز اور مقتدر سمجھے جاتے تھے[1]" یہاں انھوں نے خصوصیت سے ناسخ اور آتش اور ان دونوں کے شاگردوں اور پیروؤں کا تذکرہ کیا ہے۔ مثالیں دینے سے انھوں نے گریز کیا ہے ورنہ وہ بھی تو غالباً حسبِ عادت دو ایک شعر لکھ کر رجحان کے عام ہونے کی دلیل قائم کر لیتے۔

سب سے پہلے میں اس کی پُر زور تردید کرتا ہوں کہ ناسخ یا آتش کسی کے یہاں بھی یہ رجحان اتنا قوی نہیں ہے جتنا شادانی نے ظاہر کیا ہے اور جتنا ہے اس پر بھی وہی مصرعہ یاد آتا ہے کہ

---

[1] تحقیق کی روشنی میں : ۲۵۴

"ایں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند"

ظاہر ہے کہ گناہ، گناہ ہی رہتا ہے چاہے وہ لکھنؤ میں کیا جائے یا دلی میں۔ اس رجحان کا دلی میں بھی پایا جانا، لکھنوی رجحان کا تاریخی جواز تو ہو سکتا ہے، اخلاقی جواز نہیں ہو سکتا۔ لیکن اصل سوال یہ ہے کہ کیا یہ رجحان لکھنؤ والوں کا خصوصی رجحان ہے، بلکہ اس سے بڑھ کر کیا لکھنؤ میں بھی صرف شاگردانِ آتش و ناسخ کے یہاں پایا جاتا ہے اور شاگردانِ حسرت و سوز و سودا و میر و مصحفی کے یہاں نہیں پایا جاتا؟ کیا دلی میں ثقات کے یہاں یہ رجحان مفقود ہے؟ ان سوالوں کا جواب دینے کی زحمت فاضل محقق نے گوارا نہیں کی ہے۔ انھوں نے اس پہلو پر بھی نہیں سوچا کہ یہ رجحان دلی و لکھنؤ کے علاوہ دکنی شعرا کے یہاں بھی کیوں موجود ہے؟ اگر یہ بات ہر مرکز ادب میں پائی جاتی ہے تو یہ شعرائے اردو کا عام رجحان مانی جائے گی۔ مختلف ادوار میں مختلف شعرا کے یہاں کسی رجحان کا کم ہو جانا جاذب توجہ بھی ہے اور قابل ذکر بھی، لیکن کسی رجحان کو کسی شاعر یا شعرا سے خصوصیت کے ساتھ وابستہ کرنے کے لئے زیادہ گہری نظر اور وسیع تقابلی مطالعے کی ضرورت ہے اور اسی بات کی طرف شادانی نے دھیان نہیں دیا ہے۔

عام رجحانات کا سراغ لگانے میں 'ثقہ' اور 'غیر ثقہ' شعرا میں امتیاز نہیں کرنا چاہئے۔ شادانی نے یہ بحث خواہ مخواہ اٹھا دی ہے۔ "ثقہ" شاعر کون ہے؟ کیا وہ جو جبّہ و دستار کا مالک ہے؟ یا وہ جو صاحبِ علم ہے؟ یا وہ جو اچھا اور مستند فن کار ہے؟ کیا ہر شاعر کے لئے "ثقہ" ہونا ضروری بھی ہے؟ میں آپ کو ان سوالوں میں

اُلجھانا نہیں چاہتا۔ خود میں اسی شاعر کو "ثقہ" مانتا ہوں جو علم و فن کی دُنیا میں معتبر ہو، جس کا مطالعے کے ساتھ مشاہدہ بھی وسیع ہو اور جس میں قوتِ بیان کے ساتھ طرزِ ادا کی دلکشی بھی ہو۔ یہ باتیں جس میں یکجا نہ ہوں، اس کا زہد و ورع اُسے ثقہ نہیں بنا سکتا۔ ایسے لوگ، اگر علم و زہد کے بل بوتے پر مجلسِ ادب میں بار پا بھی جائیں تو معتبر نہیں بن جاتے۔ اسی طرح، ثقہ شاعر کا شاگرد ملازم نہیں ہے کہ خود بھی ثقہ ہو۔ جو لوگ شاعروں کی صف میں خود معتبر اور غیر ثقہ ہوں ان کے فرمودات سے پورے معاشرے یا اس دور کی شاعری کے اہم رجحانات کے بارے میں فیصلہ کرنا انصاف نہیں ہے۔

اس کے علاوہ، لکھنؤ اور دلی بلکہ عظیم آباد اور حیدرآباد، سبھی جگہ کے شعرائے بعض اوقات حدِّ اعتدال سے تجاوز کیا ہے۔ اس سے در اصل اس دور کے عام رجحان کا پتہ چلتا ہے۔ سوسائٹی ایسے اشعار کو سن کر محظوظ ہوتی تھی، جبھی تو ایسے شعر کہے جاتے تھے اور شاعر بھی کون، درد اور عزلت جیسے خدا رسیدہ بزرگ۔ تذکرے اور تاریخیں بالکل خاموش ہیں اور کہیں سے بھی کوئی صدائے احتجاج اُٹھتی ہوئی نہیں معلوم ہوتی، بلکہ تذکروں میں ایسے اشعار منتخب اشعار کی حیثیت سے داخل کئے جاتے ہیں۔ در اصل، اس زمانے میں زندہ دلی کا رجحان عام تھا اور بہت سی باتیں جن پر زاہدانِ خشک چیں بر جبیں ہو سکتے تھے، وہ زندہ دلی کہہ کر ٹال دی جاتی تھیں۔ جب معاشرے میں یہ رجحانات مذموم نہ ہوں تو شاعر سے یہ توقع کیوں کی جائے کہ وہ ان سے کنارا کرے گا؟ اس لئے عورتوں کے اعضائے بدن کے ذکر کو اچھا یا برا کہنے بغیر، میں صرف

اس رجحان کے ہندوستان گیر وجود کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔
دو ضمنی باتیں اور۔ ایک تو یہ کہ شاعروں نے سینہ، پیٹ، کمر، سرین، کولھے، ران اور پنڈلی کو نہ جانے کس بنا پر 'محبوبہ' کے عضو بدن میں شمار کر لیا ہے؟ یہ اعضائے بدن قید جنس سے کلیتہً آزاد ہیں۔ جہاں سیاق کلام سے گوشہ نکلتا ہو، وہاں تو یہ بات پھر بھی چھپانی ہو جائے گی، لیکن بیشتر اشعار پر یہ حکم قطعی نہیں لگایا جا سکتا کہ یہ عضو 'محبوب' کے ہیں یا 'محبوبہ' کے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہ رجحان دلی ہی کیا ہر ادبی مرکز اور قدیم تر ادبی مرکز میں پایا جاتا تھا۔ ذرا بھی غور کیا جائے تو یہ روایت دلی کے سے دکن اور بنگال تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہے۔ چند مثالیں یہ ہیں:

سخت پستاں چبھے مرے دل میں
اپنے ہاتھوں سے میں خراب ہوا (عبدالولی عزلت گجراتی)

میں کہا پستاں ہیں تیرے سخت خوب
مسکرا کر بولا پتھرائے ہیں خوب (" " ")

تجھ عشق میں دل جل کر جوگی کا لیا صورت
یک بار ارے موہن چھاتی سوں لگاتی جا (ولی دکنی)

ذیل کی مثالوں سے معلوم ہوگا کہ بعد میں آنے والے دلی کے شاعروں نے بھی کسی عضو بدن کا ذکر چھوڑا نہیں ہے۔ وہ اپنے ہم عصر اور متاخر شعرائے لکھنؤ کے مجمع میں اجنبی نہیں لگتے۔ ان دہلوی شاعروں کے انداز بیان میں جھینپنے یا چبا چبا کر باتیں کرنے کا انداز نہیں آیا ہے۔

سرین: نہیں سرین پہ یہ یار کی چوٹی
ہے یہ یا رد بہار کی چوٹی (محمد عارف عارف)

ساق: ساقِ سیمیں کو تری دیکھ کے گوری گوری
شمع خجلت سے ہوئی جاتی ہے تھوڑی تھوڑی (سودا)

یاد اُس ساقِ بلوریں کی دلائی مجھ کو
شمع نے آگ نئے سر سے لگائی مجھ کو (غلام حسین شکیبا)

شمع کافوری ہے واقف اس دلِ مشتاق سے
رات ہم زانو میں تھا اس شوخ سیمیں ساق سے (محمد شاکر ناجی)

ان کوں پاؤں تو پیارے اپنے کاندھوں پر رکھوں
صاف تر ہیں ان جاں کی گردنوں سے تیری ساق (آبرو)

ناف: چشمِ دل اب دیکھ کر حیرت زدہ ہے سربسر
دیدۂ اہرو ہے یا اُس سیم تن کی ناف ہے (خوب چند ذکا)

ناف کے گرد پھرا یہ دلِ پُر آبلہ یوں
جمع باہم ہو پھریں جوں سرِ گرداب حباب (قدرت اللہ قاسم)

نہ رو یادِ دیدے گلشن کو آب
اُسی چشمۂ ناف پر دل حباب (فائز دہلوی)

ناف کے حلقے سے بیچ اس بحرِ خوبی کے دلا
ڈوبتی کشتی ہے اس گرداب میں دل سمیت (شاہ نصیر)

چھاتی: وہ جوبن سے سینہ ہے گلشن سکل
(پستان) لگے جس میں پستاں سے امرت کے پھل (فائز دہلوی)

وہ بت کہتا ہے گر تو نے لگایا ہاتھ چھاتی پر
بر آب کعبہ پھر دیں جڑ دل گالات چھاتی پر (محبوب شروان)

نیند میں جا جو پڑا ہاتھ کہیں چھاتی پر
"کچھ دوانا ہے" کہا ہاتھ جھٹک سونے دے (میر محمدی قربان)

"مجھ کو بھاتا ہے نہیں گرمی میں لیٹنا تیرا
جا پڑے ہٹ کہیں پہلو سے سرک، مرنے دے (میر محمدی قربان)

چھاتی کے تیری کھل گئے جب میری جان بند
آئینہ ساز کر گئے اپنی دکان بند (ہدایت اللہ خاں ہدایت)

نوبہار آئی ہے جوں عہد شباب
چھاتیاں کلیوں کی بھی گدرائیاں (ایضاً)

مرے حضور یہ لوٹے ہیں تیری چھاتی پر
جو پہنچے ہاتھ تو بدلا لگے کے ہار سے لوں (شاہ نصیر)

دریا کا ایک تختہ ہے جس پر ہیں دو حباب
سینے پہ تیرے محرم آب رواں نہیں (غلام علیخاں رشید)

تیرے اے پری پیکر سینے پر نہیں پستاں
طاق حسن پر گویا شیشۂ حبابی ہے (میر محمدی بیدار)

فندق پا
کف پا:

چمن میں دیکھ تیری فندق پائے نگاریں کو
گل مہندی کی ہر شاخ خمیدہ پاؤں پڑتی ہو (خیراتی خاں دلسوز)

عکس اس فندق پا کا پڑے گر پانی میں
جھاڑ گل مہندی کا آجائے نظر پانی میں (محمد قاسم ندیم)

دل میں بستی ہو مرے فندق پا اس گل کی فراق
خون سے لبریز ہے یا رنگ حنائے شیشہ (ثناء اللہ فراق)

سچ تو کہہ تجھ کو بھی آرام کچھ آیا کہ نہیں
جب کف پا سے ترے میں نے لگائیں آنکھیں (محمد اسحاق خاں تمنا)

فندق پا کس کی نہ چھی آہ جس کے غم سے آج
قطرۂ خوں ہو، نہار تنگ گل اور رنگ دل (آمانی)

حنا تیرے کفِ پا کو نہ اس خوبی سے سہلاتی مرزا جانجاناں
یہ آنکھیں کیوں لہو روتیں، انھوں کی نیند کیوں جاتی (مظہر)

آج مت رنگِ حنا سے کفِ پا، لال کرو
اے بتاں اس دلِ پُرخون کو پامال کرو (" ")

مژگاں: ناصح! اُنکی سوزنِ مژگاں سے کھینچوں کیونکہ ہاتھ انعام اللہ
زخم کو ٹانکے نہ دے اپنے تو گھایل کیا کرے (یقین)

مژگاں کی صف میں چھپ کے نگہ یوں کرے ہے چوٹ
صیاد جوں شکار کی ٹٹی کے بیٹھے اوٹ (میر سجاد، سجاد)

دل اس مژہ سے رکھیو نہ تو چشم راستی
اے بے خبر! بُرا ہے یہ فرقہ سپاہ کا (" ")

ذقن، زنخ) اُس کے چاہِ ذقن میں دل ڈوبا
زنخداں) آشنا ہے، غریقِ رحمت ہو (شاہ حاتم)

زرد ہونے میں نہ دیکھا ہم نے کچھ رشتے بہی
پھل یہ پایا ہے جہاں میں تجھ زنخ کو دیکھ کر (ادم علی سوزن)

تیرے چاہِ زنخ میں جھ دل کو
یاد آتا ہے قصہ بیژن کا (صلاح الدین محمد خاں ناظر)

جب سے چاہا ہے تیرا چاہ ذقن
آب چشموں سے میرے جاری ہے (شرف الدین مضمون)

عاشق تری کس چیز کی تعریف کرو دل میں بخشی بھولانا تھ پنڈت
رخسار تماشا ہے، زنخدان تماشا (عاشق)

میوۂ باغِ ارم اس کو نہ بھاوے ہرگز
تو بہ بوسہ کیا عجب، سیبِ ذقنی دے دے (میر محمدی بیدار)

میں دیکھوں کیونکر اس دریائے خوبی کے دہن تئیں
گیا جی ڈوب میرا دیکھ اس چاہ ذقن کے تئیں (میر محمد باقر حزیں)

نہ دل پھر پھر کے اپنے در پئے آزار و خواری ہو
زنخ میں یار کے جا بیٹھ رہ، سلطان غاری ہو (امیر کلّو جعفر)

چشم و دہن

دیکھا جو تیرے چشم و دہن کو تو شرم سے
منھ اپنا لے کے پستہ و بادام رہ گیا (شیخ ہدایت اللہ ہدایت)

کرتا ہے غنچہ تیرے دہاں کی برابری
شاید یہ اپنے بھول گیا ہو دہن کی بو (میر حسین نگار)

خیال چشم میگوں میں قدم مستانہ رکھتے ہیں
دوانے ہیں ہمارا نام جو دیوانہ رکھتے ہیں (اشرف علی مخمور)

جب سے کافر وہ کٹیلی نظر آئیں آنکھیں
ہم نے ہرگز نہ کسی بت سے ملائیں آنکھیں (الفت مل تمکین)

آج نرگس کی قلم کر کے صنم لکھتا ہوں
وصف چشموں کا تری کاغذ بادامی پر (شاہ حاتم)

انکھڑیاں سحر بھری، چاند کا ٹکڑا مکھڑا
حضرت عشق غرض زہرہ صنم رکھتے ہیں (میر عزت اللہ عشق)

کچھ اور کنج غم کے سوا سوجھتا نہیں
آتا ہے یاد جب کہ وہ کنج دہاں مجھے (درد)

بینی:

چشم و بینی کو تری، میں نے کہا واو الف
وجہ یہ ہے کہ مجھے قاعدہ داں کہتے ہیں (اعلام علی احسان)

ناز و انداز سے جوان نے رکھا ناک پہ ہاتھ
ہم گئے بیٹھ وہیں رکھ دل غمناک پہ ہاتھ (ثناء اللہ فراق)

تیرے ابرو کے ہو سکے ہمسکھ
کب یہ طاقت ہلال رکھتا ہے (خواجہ ہینگا شیدا)

اتری رونے سے مرے ابرو کمانی کی بھوں سے چیں
کس طرح ٹھیرے کماں اس بارش و برسات میں (معتبر خاں عمر)

سپر داری اس کی کسو سے نہ ہو
یہ ابرو تری ننگی تلوار ہے (میر سجاد سجاد)

جگر کانپے نہ کیوں بے وجہ یار ابرو ہلاتا ہے
یہی خطرہ لگا رہتا ہے اب بھو سنبھال آتا ہے (خوب چند ذکا)

ابرو نے تری جس کی طرف تیغ سنبھالی
مژگاں نے وہیں کر دئے کب سامنے بھالے (خواجہ میر درد)

کیوں بھنویں تانتے ہو بندہ نواز
سینہ کس وقت میں سپر نہ کیا (" ")

گر ترے ابرو کی تیغ اصفہانی دیکھتے
جنگجو ہرگز نہ پھر شمشیر خانی مانگتے (میر بہادر علی محبت)

لب ۔ اس لعل سے ہونٹوں پہ پسینہ یہ نہیں ہے
آیا ہے مگر شہر بدخشاں میں ڈوبا (حکیم ثناء اللہ فراق)

شرم سے جن کے چھپے یاقوت جا کر کان میں
ان لبوں کو دوں بھلا تشبیہ میں عناب سے (میاں حق رسا مجبور)

کیا کیجے بیاں لطف و صفائے لب دنداں
گلبرگ ہے یاقوت ہے گوہر ہے کہ لب ہے (میر عزت اللہ عشق)

نازکی ان لبوں کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے (میر تقی میر)

دانت: چمکتے دانت دیکھے یار کے رنگیں جمانے میں
جڑی ہیں گیتیاں الماس کی نیلم کے خانے میں (جعفر علی خاں زکی)

تمہارے وصف دنداں کے یہ ہم سے شعر ہوتے ہیں
کہ گویا رشتۂ مضموں میں موتی پروتے ہیں (مرزا جیون)

ایسے ترے چمکتے دانتوں کو دیکھ پیارے
پانی ہو جاوے موتی مارے نہ کیوں جھلکے (امیر سجاد سجاد)

بتیسی اس طرح ہنسنے میں اب تیری چمکتی ہے
کہ سب کہتے ہیں اس کو آج کیا بجلی چمکتی ہے (حاتم)

زلف، جعد، کاکل:
کیا جانیے کس دل کے تئیں آہ ڈسیں گے
زلفوں نے تو بے طرح یہ اب چھوڑے ہیں کالے

دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
زلف کو گوندھ بنایا نہ کرو (محمد صدر الدین خاں نازؔ)

الجھا ہے پاؤں یار کا زلفِ دراز میں
لو آپ اپنے دام میں صیاد آ گیا (حکیم مومن خاں مومن)

نہ دیوے نے کے دل وہ جعدِ مشکیں
اگر باور نہ ہووے مانگ دیکھو (شاہ مبارک آبرو)

ہر بال میں میرا ہو دلِ زار گرفتار
کیا خوب تری زلف میں موتیاں کی لڑی ہے (صدرالدین محمد خاں نازؔ)

زلفوں سے جب الجھتے ہیں اس ساتھ آکے بال
دیتا ہے شانہ عاجزی سے دانت تب نکال (امیر سجاد سجاد)

بس کرو زلف کو لپیٹ رکھو
کیا اسیروں کو مار ڈالو گے (معتبر خاں عمر)

کس سے پوچھوں دل مرا چوری گیا زلفوں کے ہاتھ
ایک جو شانہ ہے سو تو تیل میں ڈالے ہے ہاتھ (سعادت اللہ خاں سعادت)

ناگنی زلف کی رہتی نہیں بن جائے لیئے
کیا ہی بپھری ہے بلا، اُف ترا کاٹا نہ جیئے (میر امانی اسد)

ترے جوڑے کے کھلنے نے مرا دل دلستاں باندھا
عجب تقدیر نے عقدہ یہاں کھولا وہاں باندھا (شیخ ابراہیم ذوق)

چھوڑیاں زلفیں جو منہ پر سچ کہو
قتل کا کس کے ہے یہ سامان آج (اسد اللہ تنعم)

سایۂ یار سرِ زلف سے اپنے ڈر کر
رات کو یار بغل بیچ مرے آن چھپا (ثناء اللہ فراق)

یہ کس کے بال نیچے تھے کمر تک
کہ ہم روتے رہے شب کو سحر تک (محمد اسمٰعیل فدا)

ہر اک بال اس کی زلفوں کا ترا دشمن ہوا ہے اب
سزا ہے اے دلِ محزوں! مزا ہے اب محبت کا (مرزا نجبتہ نجیب حسن)

آ گئے تو تھی ہی برسرِ پیچش کمندِ زلف
پیچھے پڑی ہے کاہے کو کالی بلا کی طرح (شیخ خادم علی خادم)

کدھر جاتا ہے میرے ہاتھ اب تو تیری چوٹی ہے
بتا تو زلف تیری کس نے یہ نوچی کھسوٹی ہے (شاہ حاتم)

حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں تری رخسار پر
حسن کی آتش سے اب یہ پیچ کھا نکلا ہے دود (" ")

یوں کاندھے پر زلفیں اس کی بل کھاتی ہیں وقتِ خرام
ہاں سیہ کوڑیالے گلے میں جیسے سپیرے پھرتے ہیں (بھورے خاں آشفتہ)

تجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار بال بال
یکرنگ کے سخن میں خلاف ایک مو نہیں (مصطفیٰ خاں یکرنگ)

کرتے ہیں، اپنے بال دکھا، مبتلا مجھے
اس پیچ سے بتاں کے نکالے خدا مجھے (انعام اللہ یقین)

موا جاتا ہوں مت اِتنا بھی کس کر باندھ بالوں کو
ٹک اک ڈھیلی تو کر دے یار زنجیر اس دوانے کی (” ”)

وہ چنچل کھول زلفیں ناز سے تا سامنے تو پھیری ہو
ارے دل کیا خبر تیری کہ زلفوں میں اندھیری ہو عارف علیخاں (عاجز)

پڑیں میرے گلے میں قمریوں کے طوق کے حلقے
اگر وہ سرو قد زلفیں کھلی منجھ بر میں آ بیٹھے ” ”

صید ہو پھر چھوٹنا ٹک دل کوں ہو اشکال سا
بے طرح رویا ہے منھ پر زلف نے یہ جال سا (محمد شاکر ناجی)

دل اِن زلفوں میں پھنس کر کیا کرے گا
یہ کالا ناگ ڈس کر کیا کرے گا (اشرف علیخاں فغاں)

زلف تیری ہوئی کمند مجھے
اس میں باندھا ہے بند بند مجھے (محمد صدرالدین خاں فائز)

مانگ: غش دیکھ وہ مانگ ہو گئے ہم
شب نصف گئی تو سو گئے ہم (غلام علی احسان)

سراسر مانگ کی جانب یہ کہہ کر زلف کھینچے ہے
کِدھر جاتے ہو، راہِ عشق تو یہ ہے، اِدھر دیکھو (اشرف شاگرد نصیر)

بتاؤں سر بسر میں کیا تری اس مانگ کا نقشہ
میانِ شب ہے روشن مہ جبیں یہ رہ ریتی سی (غلام رسول شوق)

باایں فروغِ دلکش دیکھ اس کی مانگ شب کو
نہ تھی عقل چرخ یارو اگر روزِ نو پہ کہکشاں کی (عزت اللہ عشق)

کہتا ہے وقتِ خندہ یہ رخسار کا گڑھا
یعنی کہ جائے بوسہ ہی خالی ہو گال پر (مرزا عظیم بیگ عظیم)

پرکالۂ آتش تھا وہ رخسارِ حسیں آہ
چہرہ جو غضبناک ہوا اور بھی چمکا (نوازش خاں انیس)

سمجھے ہے دیکھ وہ اپنا گلِ رخسار پانی میں
الٰہی کیا عجب پھولے ہیں یہ گلزار پانی میں (ثناء اللہ فراق)

خال، (تل) : ترے رخسارِ رنگیں کو بنایا اس سیہ تل نے
گویا باغِ ارم کی سیر کرنے کو بلال آیا (محمد شاکر ناجی)

گورے مکھڑے پہ ترے حسن کا ضامن ہے یہ تل
ہووے کافور کی یہ نازکوں مانع فلفل (شاہ مبارک آبرو)

خال گورے مکھ کا لیتا ہے مرے دل کو چرا
اس طرح میں چاندنی راتوں میں بھی پڑتے ہیں چور (انعام اللہ یقین)

یہ خال اس طرح کے ہیں گے انکھی ناک کے اوپر
رشید انے دئے ہوں جیسے نقطے قاف کے اوپر (نعیم بیگ جوان)

حقیقت کچھ نہ پوچھو ہم سے روئے یار کے تل کی
کہ یہ ہندو بچہ ہے چاند پور کے گاؤں کا مکھی (بال مکند حضور)

خالِ لب کا غنچۂ لب اپنے تماشا دیکھنا
برگِ گل پر آن کر بیٹھا ہے بھونرا دیکھنا (میر بہادر علی محبت)

خالِ رخ جب کہ پسینے میں تمہارا ڈوبا
مہ جبیں دھوم پڑی جگ میں کہ تارا ڈوبا (" ")

خیالِ خالِ لبِ تب کو جو دل پر آ بندھا ہمدم
کئی تارے ہی گنتے گنتے ساری رات آنکھوں میں (عزت اللہ عشق)

بوسۂ خالِ لبِ لعلِ بتاں نے دوستاں
کر رکھا ہے دل کو بندہ اپنے کالے تل کھلا (امیر ندرت اللہ قاسم)

لبِ شیریں سے تیرے خال کا مقدور نئیں جانا
مٹھائی چھوڑ کر ہرگز نہیں جاتا شکر خورا (محمد شاکر ناجی)

گفتم دہان دلربت گفتا کہ غنچۂ گل
گفتم لبوں کا خال گفتا کہ تخم عنبر (صدر الدین محمد خاں فائز)

انگلی: تجھے لائق نہیں گل توڑ کر کے ہاتھ میں رکھنا
زہی یہ انگلیاں مہندی لگی پھولوں کا ہو دستا (میر سجاد سجاد)

رُخ، مکھ، مُنھ، مکھڑا:
بجھ سے مکھڑے کو نہ زلفوں میں ہر اک آن چڑھا
مہر کو ابر سیہ میں نہ مری جان چڑھا (اشاء اللہ خاں فراق)

دیکھ مکھڑے کو ترے گل نے گریباں پھاڑا
آئینہ آب ہوا دیکھ صفائی تیری (لالہ ٹیکنہ سنگھ فارغ)

مکھڑے پہ اُس کے شب کو جو آتی ہے چاندنی
کس کس طرح کے دیدے دکھاتی ہے چاندنی (اشاء اللہ فراق)

چندر بدن قمر ہے اِس بدر آ گئے
صفا اس مکھ کی ہر اک پر عیاں ہے (صدر الدین محمد خاں فائز)

گل ترے مکھ کی نگہ میں بیمار
جیو بلبل کا تجھ قدم پہ نثار (" " ")

دست، ہاتھ:
قتل کا انکار گر تو نے کیا تو کیا ہوا
دہ ترا دستِ نگاریں ہم کو دستاویز تھا (اشاء اللہ خاں فراق)

ساعد: چہرۂ مہوش قیامت، ساعدِ سیمیں غضب
چاند کا ٹکڑا ہے بس صورت تمہاری ایک سی (ثناء اللہ خاں فراق)

اللہ رے صفا ترے ساعد کی، جن کو دیکھ
پائے خیالِ وہم بھی یاں آ پھسل گیا "

پنجۂ خورشید پھاڑے آستینِ کہکشاں
صبح اس ساعد پہ دیکھے گر بہارِ آستیں (امیر حسین نگار)

جبیں: نہ مکھڑا یار کا ہم نے، نہ ویسی اک جبیں دیکھی
بہر صورت وہ صورت تو نہیں دیکھی نہیں دیکھی (ثناء اللہ خاں فراق)

کمر: سوبل ابھی کھاوے بخدا تیری کمر کو
پہنچے حرکت گر بتِ بے پیر ہوا کی (امیر حسین نگار)

بناگوش: کیسے ہے جلوۂ عکسِ بناگوش بسر گیسو
نہ دیکھے ہوں تو دیکھو ایک جا دن رات آنکھوں میں (عزت اللہ عشق)

اوپر کی مثالوں میں ایسے بھی اشعار ہیں جن میں دو دو اعضا کا ذکر ایک ساتھ کیا گیا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے۔ لیکن ان کے علاوہ ایسی بھی متعدد مثالیں ہیں جن میں کئی کئی اعضا کا بیان ایک ساتھ ہوا ہے ان اشعار کو ہم "سراپائے مختصر" کہہ سکتے ہیں۔

زلف و چشم و خال و خط، چاروں ہیں دشمن دین کے
حق رکھے ایمان سلامت ایسے کفرستاں کے بیچ (شاہ حاتم)

خوبرو تیری نہیں ہے کچھ فقط گفتار خوب
رخ پری، کاکل دھواں، بالا بلا، رفتار خوب (معز الدین ثابت)

خال دانہ، زلف دام، ابرو کماں، مژگاں ہے تیر
دل ہمارا سہم اب کھاتا ہے ان چاروں کے ساتھ (شاہ حاتم)

ایک دل جس کے طلبگار کئی، کیا کیجیے
زلف و ابرو لب دنداں و زنخداں، عارض (ثناء اللہ فراق)

دین کو زلف و خط و خال و مژہ نے چھینا
دل بھی غالب ہے کہ ہوگا انھیں دو چار کے پاس (حافظ عبدالرحمان)

کمر و دہن سراپا کا ایک جزو ہے۔ پتلی کمر اور چھوٹا دہن معیار حسن ہے شعرا نے ان دونوں پر بڑا زور قلم صرف کیا ہے اور نازکی کا نمونہ پیش کرنے میں ان دونوں کو معدوم ہی کر دیا ہے۔ یہ روایت پرانی ہے اور اس سلسلے میں دلّی کے شعرا کو مطعون نہیں کیا جا سکتا لیکن ان کے اشعار میں تقلیداً ہی سہی، کمر و دہن کی وہ مٹی پلید ہوئی ہے کہ توبہ ہی بھلی۔ بعض نے بیانِ نزاکت میں مبالغے کی ساری گھاٹیاں پار کر لیں زیادہ تر ایسے ہیں جنھوں نے معشوق کے دہن و کمر کے وجود ہی سے انکار کر دیا۔ اس معشوق کے سراپا کا تصور تو کیجیے جس کے دہن و کمر کا پتہ ہی نہ ہو! سمجھ میں نہیں آتا کہ اس دور کے روایتی عشاق نے معدوم کمر و دہن میں کیا لذت پائی ہوگی۔ منکرین کی فہرست میں اساتذہ بھی ہیں اور عامی بھی۔ سر فہرست نام شاہ مبارک آبرو کا ہے۔ ان کا یہ شعر اکثر تذکرہ نویسوں نے نقل کیا ہے:

تمھارے لوگ کہتے ہیں، کمر ہے
کہاں ہے کس طرح کی ہے، کدھر ہے؟

چونکہ آبرو یک چشم تھے، اس لیے کسی نے ان پر فقرہ بھی کسا تھا کہ "کانے نے کیا اندھا شعر کہا ہے؟" ان کے اور ہم نواؤں کے اشعار سنیے:

جو بیاں کرتا ہو اس کا نازِ کب ہے فہیم
ہے عدم کار انتہا پیارے کمر تیری کا میم (شاہ مبارک آبرو)

کس دن نہیں خیال دہان و کمر مجھے
وہ روز کون سا ہے جو سیر عدم نہیں (سہراب بیگ سہراب)

گرچہ قائل ہوں سجن تیری کمر معدوم کا
سخت مشکل ہے بیاں اس رمز نامعلوم کا (شاہ مبارک آبرو)

مدت سے یہ بحث درمیاں ہے
پر علم نہیں کمر کہاں ہے (احسن علی خاں شوق)

تنہا نہ دہن نقطۂ موہوم ہے تیرا
جوں خطِ خیالی ہے میاں تیری کمر بھی (عبد المجید بہجت)

جو کمر کو ترے سب ہیچمداں کہتے ہیں
تو بھی کہہ منہ سے کہ کیا اس کو میاں کہتے ہیں (غالب علی خاں رشید)

ہم کمر یار کی سنتے ہی رہے ہیں لیکن
ہرگز اس بات کا ہوتا نہیں ہم پر ثابت (میر محمد باقر حزیں)

بعض جو اقرارِ عدم کی منزل تک نہیں پہنچے، وہ بحثِ وجود میں اُلجھے رہے۔

سدا ہم وہ پیئے کمر یار جیتے ہیں
غرض یہ کھولنے کو عقدۂ دشوار جیتے ہیں (انشاء اللہ فراق)

سخت مشکل ہے میاں تیری کمر کا جھگڑا
دل ہوا آنکھوں سے اب دستِ دگر بیاں میرا (رائے سنگھ عاقل)

جو لوگ عدم و وجود کی بحثوں سے اکثر کنارہ کش رہے وہ نزاکت کے
بیان میں بال کی کھال نکالتے رہے:

سو بل ابھی کھاتا ہے بخدا تیری کمر کو
پہنچے حرکت گر بت بے پیر ہوا کی (امیر حسین نگار)

اللہ رے موکمر وہ، بل کھائے جو صبا سے
بل بے تری نزاکت لچکے ہے بس ہوا سے (عزت اللہ عشق)

ہر گل سے کس طرح اُسے پھر بے کلی نہ ہو
جس کی کمر لچکتی ہو پھولوں کے بار سے (امیر بخش خاں شہرت)

خیال اس نازک کمر کا بس کہ ہے مدّ نگاہ
دم بدم کھٹکے ہے وہ آنکھوں میں میری بال سا (انا جی)

چاند سورج کی رکھ عینک کو سدا پیر فلک
خم ہو کرتا ہے نظر تا کہ دیکھے تیری کمر (صدر الدین محمد خاں ناظر)

کمر پر تیری اس کا دل ہوا محو
ترا عاشق بہت باریک بیں ہے (" " ")

اور اس کی کمر کی وہ دھاک ہے کہ جنگل میں چیتوں کا رہنا مشکل ہو گیا ہے:

میاں گر یہی دھاک ہے اس کمر کی
تو جنگل میں کاہے کو چیتے رہیں گے (عظمت اللہ عظمت)

اعضائے بدن کا ذکر عام طور سے روایتاً کیا گیا ہے۔ بہت سے اشعار رعایت لفظی، مضمون آفرینی، تازہ گوئی اور اظہار علمیت واستادی کے شوق میں لکھے گئے ہیں۔ ان میں جسم انسانی کی گرمی کا احساس نہیں ہوتا۔ جسمانی عشق میں اعضائے بدن کا تصور ناگزیر ہے اور اسی لئے غزلوں میں یہ ذکر ہمیشہ ہوا ہے۔ اعضا کے انتخاب میں عموماً ذوقِ سلیم سے کام لیا جاتا تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ مثنویوں کے زیر اثر پورا سراپا

لکھا جانے لگا۔ وہ بھی سراپا کے طور پر نہیں بلکہ بکھرے ہوئے اشعار کی صورت میں۔ خود مثنویوں کے سراپا "نکھ سکھ ورنن" کے چکر میں بے جان روایت بن چکے تھے۔ یہ روایت غزلوں میں آکر اور بھی بے جان ہو گئی۔ قدیم شعرائے دکن کی مثنویوں میں جس طرز کے سراپے لکھے جاتے تھے اس کی مثال نازؔ کی مثنوی "وصفِ حسن" میں دیکھیے:

کماں سے ہیں ابرو نین ہیں کھنجن — وہ مکھ صبح، زلفاں اندھیری رین
نین اس کے انجن سے کھنجن نما — ہر اک جنبشِ چشم میں کئی ادا
اُدھر اُس کے یاقوت سیتی ہیں بیش — بدخشاں ہو اس لعل سوں سینہ ریش
گہر اسکے دنداں کے آگے خجل — عقیق یمن لب سیتی منفعل
وہ زلف اس کی ہیں سنبلِ تابدار — وہ کاکل نظر میں ہیں مانند مار
کنک سوں صفادار ہے وہ بدن — کنول ڈال سے ہاتھ گل سے چرن
کمر اس کی مانند زنبور ہے — چندر اسکے مکھ پاس بے نور ہے

اس روایت نے مثنویوں ہی میں آگے چل کر جو شکل اختیار کی وہ خواجہ میر دردؔ کے بھائی محمد میر اثرؔ کی مثنوی میں دیکھی جا سکتی ہے:

ناک تیری عجب سجیلی ہے — پتلی اور اونچی اور نکیلی ہے
ناک ہے یا کہ ایک طوطا ہے — جو چونچ اپ شہد میں ڈبوتا ہے
نتھنے ایسے ترے پھڑکتے ہیں — جانور وحشی جوں بھڑکتے ہیں
ذائقے میں تو جیسے یہ لب ہیں — شہد شربت جو کچھ کہو سب ہیں
دانت جب مجھ کو یاد آتے ہیں — دل کلیجا سبھی چباتے ہیں
دیکھ کر آنکھیں آبدار کو یہاں — لوٹ جاتا ہے گوہرِ غلطاں

گر کبھو اس کے جی میں آوے ہے ۔۔۔ مسی دو انگلیاں لگاوے ہے
دانت پھریوں چمکتے ہیں سارے ۔۔۔ رات اندھیری میں جیسے ہوں تارے
جب خیال آ بندھا ہے گردن کا ۔۔۔ یاں ڈھلک جائے ہے مرا منکا
گوکہ شفاف ہے تن مینا ۔۔۔ یاں تو جھکتی ہے گردن مینا
دھیان میں جب وہ باندھتے ہیں ۔۔۔ ہاتھ پاؤں اپنے بھول جاتے ہیں
کیا خوش آیند یہ کلائی ہے ۔۔۔ اس کو دل چھینے نکل آئی ہے

قدیم غزل گو غالباً مسلسل سراپا نگاری کے بھی قائل تھے۔ آبرو کی ایک ایسی ہی مسلسل غزل دیکھئے :

کیا قہر ہے پیارے منھ کا ترے مٹکنا ۔۔۔ پھر قہر پر قیامت، یہ زلف کا لٹکنا
جس گال پر صفا سے نظریں نہیں ٹھہرتیں ۔۔۔ اس گال پر عجب ہے دل کا مرے اٹکنا
ابرو غلیل اس میں تل کا رکھا غلولا ۔۔۔ مشکل ہے پر الٰہی دل پائی اس کے اب پھٹکنا

اس طرح کی روایتی خانہ پری سے نہ تو معشوق کے حسن کا کوئی دلکش مجموعی اثر ذہن پر اُبھرتا ہے اور نہ شاعر کی روحانی اور قلبی وابستگی کا پتہ لگتا ہے۔ بعض اوقات تو مبتذل مضامین تک نظم کر دئیے گئے ہیں جیسا کہ بعض مثالوں سے ظاہر ہے۔ بعض شاعروں نے تو اعضا کے عیوب اور محبوب کے امراض جسمانی تک سے خلوص و عشق کا اظہار کیا ہے :

چہرہ پر آپ کے بے وجہ نہیں داد ہوا
داد دو میری کہ یہ باعث بیداد ہوا
(حافظ عبدالرحمان احسان)

چیچک کا ستمگر ہر ابرو ہے ترے داغ
یا قبضۂ شمشیر پہ چینی یہ جڑی ہے
(صادق علی صفدری)

بعض اوقات اعضا کے بیان میں مضحکہ خیز مطالب پیدا کئے گئے ہیں اور

یہ کیفیت دکن سے گجرات تک جاری و ساری ہے!

تیرے لب نے بس گرم جوشی سے آج
مرے دل کو تل میں مرنڈا کیا (صمصام الدولہ)

بس کہ ہوں بیمار چشم نیم خواب نرگسی
ہے غذا اب نان بادام و کباب نرگسی (غالب علی خاں تمہید)

بہت سا چوستے اور کاٹتے ہو ہونٹ اپنے
کسی کے دل کا مزے سے کباب کھایا ہے (عبدالولی عزلت گجراتی)

لخت دل گتھ رہے ہیں مژگاں میں
ہے مگر خانۂ کبابی آنکھ (امین الدین امین عظیم آبادی)

کس نگاہ مست کا زخمی ہوں یارب میں کہ اب
جائے خوں ہر زخم سے جاری شراب ناب ہو (مرزا عظیم بیگ عظیم)

لپٹی ہی جا ہے چہرے سے خورشید رو کی زلف
اتنی بڑی ہوئی یہ ذرا بھی نہیں شعور (نادر)

کف پا یار کا ہے پھول کی پنکھڑی سے نازک تر
مرا دل نرم تر ہے اس کے ہوتے اس سے مت سہلا

ثنائیں ابتذال سے لے کر فحاشی تک کی مل جاتی ہیں۔ جو اشعار فحش ہیں ان کا متحمل یہ صفحات نہیں کر سکتے۔ نمونے کے طور پر نسبتہً کچھ کم مبتذل اشعار نقل کیے جاتے ہیں:

ملا دلا نظر آتا ہے کچھ گل رخسار
رہا ہو کس کے گلے کا تو ہار ساری رات (ق)

ادھر تو مسکی ہے چولی ادھر کھلے ہیں بند
نہ جانے کس نے یہ لوٹی بہار ساری رات (بہادر سنگھ بہادر)

کہاں تک کروں درگزر چٹکیوں کو
مری ران سُن ہو گئی چل رے کیا ہے (صاحب میر، الم)

ایک دن چھاتی سے ٹک اس کی لگایا میں نے ہاتھ
کیا کہوں ہو کر خفا کہنے لگا کیا ہے تجھے (ق)
چل اُچکے، بھاگ جا، اب چھیڑ مت میرے تئیں
کچھ بھلا لگتا نہیں تیرا یہ ہٹ پھیرا مجھے (مظہر علی خاں شفیق)

اعضائے بدن کا ذکر ہر جگہ 'سراپا' کے طور پر نہیں ہوا ہے۔ اوپر کی مثالوں سے دو ایک جگہ یہ بات نمایاں ہو جائے گی، لیکن یہاں اِن کو اس لئے نقل کیا گیا ہے کہ پڑھنے والوں پر شعراء کا عدمِ خلوص ظاہر ہو جائے۔ اِن اشعار میں معشوقہ کے بدن کی پاکیزگی کا کوئی تصور نہیں ملتا۔ 'ہاتھا پائی'، 'دھول دھپّا' یہ بھی دلی میں ہوتا تھا اور اس کی گواہی غالب تک نے دی ہے:

دھول دھپّا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

سراپا کے سلسلے میں ایک اور بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ بعض اعضائے بدن ایسے بھی ہیں جو عورتوں سے مخصوص نہیں ہیں۔ لیکن روایتِ غزل، سیاق و سباقِ الفاظ، طرزِ ادا اور معنوی جھکاؤ سے اس کا بھی اشارہ ملتا رہتا ہے کہ شاعر کے ذہن میں کوئی نسوانی پیکر ہے یا نہیں۔ یہ تصور بھی لکھنؤ اور دلی دونوں ہی مرکزوں میں مشترک ہو

پری

پری، قصّے کہانیوں کی محبوبہ تو تھی ہی، شاعری میں اسے عام محبوبہ کے مترادف قرار دے لیا گیا اور معشوقانِ بازاری تک کے لئے اس لفظ کا استعمال ہونے لگا۔ آنند نے شکایت کی ہے لکھنؤ میں لفظ پری کا استعمال بکثرت ہوا ہے۔ اور اسی لئے انھوں نے اسے لکھنوی شاعری کی آٹھویں خصوصیت قرار دیا ہے۔ یہ لفظ فارسی سے اُردو تک پہنچا ہے اور اس کا استعمال لکھنؤ والوں سے بہت پہلے دلّی والوں نے بڑی کثرت سے کیا ہے۔ شادانی نے دیدہ دانستہ اس حقیقت سے اغماض کیا ہے۔ غالباً وجہ یہ رہی ہو کہ اس سے ان کا یہ مفروضہ غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ دہلوی شاعروں کو فقط امردوں اور لڑکوں ہی سے دل چسپی تھی۔ پری کی جنس میں کسے شبہ ہے؟ پھر اس لفظ کا استعمال اور وہ بھی اکثر صیغۂ تانیث کے ساتھ پکار پکار کے کہہ رہا ہے کہ شعرائے دلّی کو عورتوں سے دلچسپی تھی۔

دلّی کے قدیم ترین صاحبانِ دیوان شاعر فائز، آبرو اور ناجی ہیں۔ اور آرزو ان کے بھی پیشرو۔ پہلے انھیں کی شہادت سنیے:

اپنی فسوں گری سے اب ہم تو ہار بیٹھے
بادِ صبا یہ کہنا اس دل ربا پری کو
(سراج الدین علیخاں آرزو)

ہو دوانہ جنگل میں کیوں نہ پھرے
جس کو وہ سایۂ پری کا ہے یاد
(فائز دہلوی)

۱؎ تحقیق کی روشنی میں: ۲۶۱

منہ پھول سے رنگین تھا وہ ساری تھی اس ہری
کھترانی ایک دیکھی میں گھونگھٹ یہ جوں پری (فائز دہلوی)

جو کہئے اس کے حق میں کم ہے بیشک
پری ہے، حور ہے، روح الامین ہے (ایضاً)

میں تجھ سا دل آرام نہیں دیکھا جہاں میں
اے یار گل اندام تجھے حسن پری ہے (ایضاً)

انجھو انکھیوں سیں جب سیں ٹوٹ کر کے خاک پر لوٹے
ترا مکھ دیکھ پریاں اس طرح بیہوش ہو پڑیاں (آبرو)

اُس خوش نین پری نے ادھر جب گذر کیا
تب اُن کرٹی نگاہ میں میں دل نذر کیا (ایضاً)

جل جل اگر جو نہ تکیے دل رشک سے پری کا
تیری یہ شال اودی اور جامہ عنبری کا (ایضاً)

بال نرپچے، پر اُکھاڑے، سر کو چیرا جا بجا
دیکھ کر تجھ کو پری ہو گئی دوانی اس طرح (محمد شاکر ناجی)

سنا ہو جن نے اسے رشکِ پری تجھ حسن کا شہرا
پھرے وہ مثل دیوانے کے ہر کوچے گلی بجنا (ایضاً)

جدھر ہو جلوہ گر اپنے رخ روشن سیں وہ سرجن
تماشے کو دوانی ہو کے پردے سیں پری نکلے (ایضاً)

جنّ و پری کے علم سے ناجی کچھ اور ہے
ہوتی ہے نقش زر سیتی خوباں کی حاضرات (ایضاً)

پری رکھا نہ ہے اگر رخ نہ دوں میں ہر دل
نہیں بساط سو رکھا ہے یار کی خاطر (ایضاً)

دیوانے کو ہے رُو سے ترے اے پری غرض
انکھیاں تری سے مجھ کو ہے جادوگری غرض (محمد شاکر ناجی)

قیامت حسن جن نے بھر نظر دیکھا کہا چھو لوں
پری دیکھے جو اس کے تئیں کہے تیری بلا لے لوں " "

سیانا بھی ہے تو کہ دعا بھو بکنے تلک
گر ہو پری دِوانی، وہ آتش ہے، جیو نہیں " "

بعد کے شعرا بھی ان دہلوی پیشروؤں کی تاسی کرتے رہتے:

نہ پوچھو اس پری کے حسن کا عالم کہ آفت ہے
بلا شوخی، غضب رفتار، قامت اک قیامت ہے (محمد حسین تشنہ)

پری ہے رشکِ گل ہے، نازنیں ہے
وہ اک غارت گرِ دنیا و دیں ہے (روشن شاہ روشن)

شب دیکھتے ہی خالِ لب اس شوخ پری کا
لیتا تھا زاہد سے میں تِل شکری کا (محمد صلاح آگاہ)

تیرے اے پری پیکر سینے پہ نہیں پستاں
طاقِ حسن پر گویا شیشۂ جابی ہے (امیر محمد خاں بیدار)

دیوانے کو پری سے پھر اب کر دیا دو چار
اے آنکھوں، کیا کیا؟ مرے جی کا ضرر کیا (" ")

خاک سر پر ڈال کر جاتا ہے صحرا کی طرف
اے پری ٹک دیکھ آکر اپنے دیوانے کو آج (مبتلا)

دیوانگی ہماری ہر لحظہ یاں ہے تازہ
شیدا ہیں اس پری پہ ہم گرچہ مدتوں سے (عظیم الدین خاں آشفتہ)

گھر سے وہ پری جس دن اس راہ نکلتی ہے
اک خلق کے سینے سے بس آہ نکلتی ہے
(خوب چند ذکا)

یاد اس شوخ کی اس دل میں بھری رہتی ہے
لوگ کہتے ہیں کہ اس گھر میں پری رہتی ہے
(فضل علی ممتاز)

آفریں تجھ کو دلا، اے مرحبا، صد مرحبا
کس پری کو تو نے شیشے میں اتارا کھینچ کر
(محمد حفیظ حفیظ)

بہار اس گل بدن کا جو وہ انہ ہو تو کیا اچرج
فرشتے کا بھی من ایسی پری اوپر لبھاتا ہے
(ٹیک چند بہار)

کس پری سے ہے تعشق گرم جوشی ان دنوں
پھر نزول ہم کو نظر آتی ہے وحشت آپ کی
(سید محمد تخشق)

کیا بلا ہوتی ہے آفت رشک کی، ہمدم کہ میں
مرگیا اغیار سے ربط اسی پری کا دیکھ کر
(محمد شاہد ثروت)

دل میں بستا ہے حسینانِ پری رو کا خیال
بند کی ہم نے ہے افسوں سے پری شیشے میں
(بشارت علی شفقت)

زاہد خود کام کرتا ہے ستایش حور کی
تو بھی تو رخ سے نقاب اپنی پری پیکر اُٹھا
(حسین علی شوکت)

رُخ نہیں صبح سے کم، زلف نہیں رات سے کم
اس پری کا نہیں عالم بھی طلسمات سے کم
(فرید الدین آفاق)

ہے اب کے سر دہو رہی گرمی عروس دہر
گھونگھٹ سے اس پری کے اٹھا دیں نقاب ہم
(قدرت اللہ قاسم)

تیری خاطر اس پری رو تک دِبا جاتا ہوں میں
ڈھب اگر بنتا ہے میرا تو اڑالاتا ہوں میں
(عزت اللہ عشق)

ملتفتیٔ خستہ دل کو ہے عشق میں اُس پری کے اب
فکر نہ کچھ معاد کی، کچھ نہ خبر معاش کی (احمد حسین ملتفتی)

بادِ صبا اُڑا دے مشتِ غبار میرا
ہووے نہ اس پری کی خاطر پہ بار میرا (مرحمت خاں راکھ)

عالم اس حور کی جو جلوہ گری کا دیکھا
پھر یہ جلوہ نہ کسی حور نہ پری کا دیکھا (خواجہ حسن حسن)

حور پر ہنسنا، پری پر نام رکھنا، رات دن
واہ ری تیری شکوہ، اللہ رے تیرا گھمنڈ (قدرت اللہ قاسم)

وہ ہیں خوب پر ہم سے جس دن ملیں گے
بھبھوکا، پری، حور، تصویر ہوں گے (" ")

حواس کیوں نہ اُڑیں اُس جگہ فرشتوں کے
زیادہ حور سے ہے اس پری کی پیکر خوش (صمصام اللہ احمد)

ایسی مثالوں کا انبار لگایا جا سکتا ہے، لیکن چند مثالیں ہی ثابت کرنے کو کافی ہیں کہ دلی میں پری کے لفظ کا استعمال شعرا نے بکثرت کیا ہے اور اس خاص امر میں لکھنؤ والوں کو فوقیت حاصل نہیں ہے۔ شاد آتی نے ضمناً ایک اور گوشہ یہ پیدا کیا ہے کہ "اگرچہ لفظ پری مونث ہے لیکن شعرا نے اس کے لئے مذکر صیغے استعمال کیے ہیں"! اور انھوں نے اس دعوے کے ثبوت میں حسب ذیل دو شعر بھی پیش کیے ہیں:

دیکھتا ہے وہ پری تصویر پشت آئینہ
بخت اسکندر ہوئی تقدیر پشت آئینہ (وزیر لکھنوی)

وہ پری رکھتا ہے ایسے پیارے پیارے ہاتھ پاؤں
جان ہیں، دل ہیں، جگر آنکھوں کے تارے ہاتھ پاؤں (موزوں لکھنوی)

اوّلاً تو یہ صحیح نہیں ہے کہ 'پری' کے لئے اہلِ لکھنؤ نے ہمیشہ مذکر صیغے استعمال کئے ہیں۔ اس کی تردید میں یہ تین شعر کافی ہوں گے۔

کرے گا شق تصرّف تو دیکھنا وہ پری
پیادہ گھر سے کھلے سر، برہنہ پا آئی (رند لکھنوی)

خانۂ دل میں تصوّر خوش جمالوں کا رہا
گاہ حوریں، گاہ پریاں، اپنی مہماں ہو گئیں

دیدۂ عاشق سے دیکھا جن نے دیوانہ ہوا
حسن سے پریاں بلائے جانِ انساں ہو گئیں (آتش)

دوسرے یہ بھی غلط ہے کہ مذکر صیغوں کا استعمال صرف لکھنؤ تک محدود ہے۔ یہ صورت دلّی اور مرشد آباد وغیرہ میں پہلے سے نظر آتی ہے۔

جن نے دیکھا جانتا ہوگا چھلاوا ہے وہ شوخ
دیکھتے ہی جوں پری نظروں سے اوجھل ہو گیا (محمد شاکر ناجی)

کہا جا سکتا ہے کہ یہاں صیغہ مذکر پری ہی کے لئے نہیں بلکہ شوخ کے لئے آیا ہے لیکن 'پری' کو مذکر محبوب سے تشبیہ تو دی ہی گئی ہے۔ اس لئے زیادہ واضح بیان دیکھئے:

قاصد کو دیکھ دور سے دیتا ہے گالیاں
ایسے پری کو پھر کوئی پیغام کیا کرے (مخلص علیخاں مخلص مرشد آبادی)

رات کو میری بغل میں آ چھپا بے اختیار
سائے سے اپنے جو اس رشکِ پری کو ڈر لگا (انشاء اللہ فراق)

تذکیر اور تانیث کا جھگڑا اٹھانے والے اس کو کیا کریں گے کہ 'پری'
کی پذیرائی تصوف کے مصطلحات کی صف میں بھی ہو گئی۔ خواجہ میر درد
کے مندرجہ ذیل اشعار کو دیکھیے اور فیصلہ کیجئے کہ کیا اس پر کہیں دور سے
بھی عشق مجازی کی پرچھائیں پڑی ہے:

جب تک ہو دل کے شیشے میں رنگ امتیاز کا ہو اے پری تبھی "تلک آئینہ ناز کا
دیکھنے پاتا نہیں ہو کوئی جس کی چھاؤں یاں لے چلی ہو آج ہم کو وہ پری سایہ کیے
غافل تو کدھر بھٹکے ہے ٹک دل کی خبر لے شیشہ جو بغل میں ہے اسی بیچ تو پری ہے

اور فراق نے بھی اسی لے میں ترانہ گایا:

ہر ذرہ میں جلوہ ہے تری جلوہ گری کا ہر شیشہ میں یاں رنگ جھلکتا ہے پری کا

جب لفظ 'پری'، تقریباً ہر حیثیت سے استعمال اور ہر معنی میں نظم
ہو چکی، تو اب یہ 'حسین محبوب' کا مترادف بن گئی۔

جسے چاہے ہے دل اپنا، قیامت خوبصورت ہے
پری ہے حور ہے، تصویر ہے، محبوب صورت ہے (ایشری سنگھ نشاط)

نہ پوچھو اس پری کے حسن کا عالم اک آفت ہے
بلا شوخی، غضب رفتار، قامت اک قیامت ہے (محمد حسین منشی)

آفت ہے، قیامت ہے، بھبھوکا ہے، پری ہے
عالم سے نرالی یہ تری جلوہ گری ہے (بھولے خاں آشفتہ)

جب معشوق کو شعرا نے پری بنا لیا تو اب اس کا سایہ پڑنے سے جنون و
خبط ہونے لگا، پری شیشے میں اتاری جانے لگی۔ چونکہ شیشے میں پری
اتاری جا سکتی ہے اس لئے شراب کی دلربائی بھی شیشے کی پری بن گئی۔

آسیب اُتارنے کے لئے سورۂ 'جن' پڑھ کر دم کیا جانے لگا۔

متصل رہنے نہیں دیتا جو ہمسایہ مجھے
کس پری پیکر کا یارب ہو گیا سایہ مجھے (بہادر علی محبت)

میں نے صورت بھی نہیں رشک پری کی دیکھی
اس کے سایے کی جھلک دیکھ کے دیوانہ ہوا (محمود بیگ شور)

شیشے میں پری رہتی ہے جس رنگ سے یارو
یوں موج تبسم سے گئی دل میں سما برق (قدرت اللہ قاسم)

دم کو شتاب سورۂ جن پڑھ کے اے منیر
تجھ کو کسی پری کی ہے شاید نظر ہوئی (انظام الدین منیر)

مئے گل رنگ ہے مینا میں بھری دیکھو تو
بند شیشے میں ہے یاں لال پری دیکھو تو (عزت اللہ عشق)

اس مسئلے پر تحقیق کی جا سکتی ہے کہ فارسی اور اُردو شاعری میں کیسے اور کن اسباب کی بنا پر 'پری' کا استعمال شروع ہوا اور اس لفظ کے معانی و مفاہیم میں دور بدور کیا کیا تبدیلیاں ہوئیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ ہماری لوک کہانیوں کی دین ہیں۔ جن ادوار میں قصہ کہانیوں کا دور دورہ رہا ہے، اُردو میں لفظ "پری" کا بھی بول بالا ہوا ہے۔ یہی حال محمد شاہی زندگی میں بھی ہے اور اودھ میں بھی ہے۔ ناجی نے اسی کی طرف اشارہ کیا ہے:

دیوانہ ہوں میں آگ اور پری کا نقشہ نہیں زہرہ مشتری کا

پری کا استعمال علامتی طور پر حسین عورت کے لئے کیا گیا۔ پھر خوبصورت لڑکوں کے لئے لفظ پری زاد ایجاد ہوا گویا "الولد سرّ لابیہ" کی بجائے

بالوالدہ حق لاقتہ کا نظریہ اپنا لیا گیا۔

دہلوی شعرائے پریوں اور پری زادوں دونوں ہی سے دل بہلایا اور شعروں میں انھوں نے دونوں ہی کے راگ گائے۔ ان حقیقتوں کی روشنی میں کوئی کس طرح کہہ سکتا ہے کہ پریوں کا ذکر دلی میں کم ہے۔

شاد آنی نے تو یہ لکھا کہ 'پریوں کے لئے بھی مذکر کا صیغہ لکھنؤ میں استعمال کیا گیا' لیکن کہیں ان کے محبوب نظریے کے مطابق اس سے لکھنؤ والوں کی 'محبت نسواں' پر ضرب تو نہیں پڑتی؟ کوئی کلیہ قائم کرنے سے پہلے ان تمام پہلوؤں کو دیکھ اور پرکھ لینا چاہیئے:

نزاکت ونازکی

نزاکت اور نازکی کا تصور بڑی حد تک نسوانی حسن سے وابستہ ہے۔ عورت ہی کو "صنفِ نازک" کہا گیا ہے اور امردوں کے لئے نزاکت سے زیادہ چھیل بل کا تصور شاعروں نے پیش کیا ہے۔ مگر تو بہر کیف "صنفِ قوی" ہے۔ شعرائے دلی نے اپنے محبوبوں کی جنس کے تعین میں نزاکت اور متعلقات نزاکت کے اشاروں یا واضح بیانات سے بڑا فائدہ اُٹھایا ہے۔ ان اشعار میں بعض اوقات تو صاف صاف اس بات کو ظاہر کر دیا گیا ہے کہ محبوب کا تعلق طبقۂ نسواں سے ہے۔

سب سے پہلے دو دہلوی استادوں کے یہاں دلچسپ توارد دیکھیے:

دامن تلک نہ پہنچا تھا کہیں اس کے دستِ وہم
اللہ رے نازکی وہیں چولی مسک گئی (ثناء اللہ فراق)

کبھی دستِ تمنا اس کے دامن تک جو پہنچے ہے
نزاکت کیا بیاں کیجے وہیں چولی مسکتی ہے (عزت اللہ عشق)

ثناء اللہ فراق نے شاید اس مضمون پر اپنا استحقاق جتانے کے لئے بعینہٖ یہی مضمون ایک اور شعر میں بھی نظم کیا ہے:

اللہ ری نزاکت چولی مسک گئی سب
دستِ خیال نے جو دامانِ یار کھینچا (فراق)

یہ دونوں شاعر تو دامن کا تصور ہی کر کے رہ گئے، لیکن ہدایت اللہ خاں ہدایت نے جرأت کر کے دامن کو واقعۃً ہاتھ لگا دیا اور پھر اسی مضمونِ نزاکت پر آ گئے:

دامن کو میں نے ہاتھ لگایا تھا، پر وہ شوخ
ایسا ہی کسمسایا کہ چولی مسک گئی (ہدایت)

نزاکت کے بیان میں مبالغہ قدیم سے ہوتا آیا ہے۔ آبرو اور ناجی کے اشعار دیکھیے:

نیل پڑ جاتا ہے ہر بوٹی کا اے نازک بدن
تن اوپر تیرے چکن کرتا ہے گویا کار چوب (آبرو)

خیال اس نازک کمر کا بسکہ ہے مدِ نگاہ
دم بدم کھٹکے ہے وہ میری نظر میں بال سا (ناجی)

بیانِ نزاکت کا یہ سلسلہ مدتوں قائم رہا اور دلی کے حسنِ نسوانی کی طرف گاہ گاہ اشارے بھی کرتا رہا۔ چند مثالیں دیکھیے:

ناز سے ماری تھی ٹھوکر دستۂ گل پر سحر
جیب سے اب تک ناخنِ رنگ حنا میں درد ہے (الٰہی بخش خاں معروف)

اللہ ری نازکی کہ بوقتِ خرامِ ناز
مانند شاخ گل کمر اس کی لچک گئی (ہدایت اللہ خاں ہدایت)

نزاکت پہ ٹک اس دستِ نگاریں کی نظر کرنا
کہ گجرے سے گلوں کے ہائے جس کا مڑ گیا پہنچا (محمد اسمٰعیل، آمین)

ہاتھ اس کا بسکہ نازک ہے نہیں لاتا ہے تاب
توڑنے میں گل کے جاتا ہے لچک جیوں شاخِ گل (محمد باقر حزیں)

چمن میں شاخ ہل جاتی ہے جیسے گل کے کھلنے سے
لچک جاتا ہے دم لیتے نزاکت اس کو کہتے ہیں (انعام اللہ یقین)

ہار گل پہنے تھے پھولوں کے نشاں ہے ابتک
ختم ہے گل بدنوں میں تری نازک بدنی (میر محمدی بیدار)

اوس کے پاؤں میں چبھتے ہیں نزاکت کے سبب
فرشِ مخمل پہ وہ گل رو جو قدم رکھتا ہے (غلام رسول شوق)

مضمون آفرینی کے چکّر میں بعض اوقات نزاکت کا تصور، مبالغے کی آخری حدوں کو چھو لیتا ہے۔ اس ضمن میں سودا کے دو شعر قابلِ ذکر ہیں:

نازک اندامی کہوں کیا اس کی اے سودا بیاں
شمع ساں جس کے بدن پہ ہو مُلینے سے خراش

مرجھایا تصور میں ہم آغوشی سے وہ تو
اُس گل کی اب اس طور سے نازک بدنی ہو

اِن اشعار سے براہِ راست جنسِ محبوب کا پتہ نہیں چلتا، لیکن اندازِ بیان اور نفسِ مضمون دونوں ہی سے نسوانیت کا اظہار ہوتا ہے۔

مضحکہ خیز مبالغے

عندلیب شادانی نے "مضحکہ خیز مبالغے" کا عنوان قائم کر کے اسے "لکھنؤ اسکول" کی گیارہویں خصوصیت قرار دیا ہے:

"لکھنوی شاعری میں مبالغے کا استعمال کچھ اس انداز سے کیا گیا ہے کہ اشعار اضحوکہ بن کر رہ گئے ہیں[۱]۔"

اس سلسلے میں شادانی نے جوشِ گریہ' ضعف ولاغری اور جوشِ وحشت کے مضامین کا ذکر کر کے کئی اشعار ایسے پیش کئے ہیں جن سے

"سننے والے کو ہمدردی پیدا ہونے کے بجائے اس پر ہنسی آتی ہے اور یہ نتیجہ ہے مبالغے کے نامناسب استعمال کا[۲]۔"

ضعف ولاغری

اگر ایسے معشوق تھے جو تصور سے مرجھا جاتے تھے تو ایسے عاشق بھی تھے کہ ڈھونڈھنے سے اُن کا سُراغ نہیں ملتا تھا۔ وہ عشاق

---

۱ و ۲۔ تحقیق کی روشنی میں: ۲۶۵

تھے جنھیں عشق کی بیماری نے کھلاڑ الا تھا۔ عشق کا یہ مریضانہ تصور اکثر و بیشتر "مضحکہ خیز مبالغے" کی شکل بھی اختیار کر گیا ہے۔ نزاکت معشوق، ضعف عاشق اور شدت گریہ کا مبالغہ آمیز بیان شعرائے اردو کا مدتوں خاصہ رہا ہے۔ انھوں نے مبالغے کا استعمال کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ یہ حسن کلام کی بجائے بدنمائی اور بدذوقی کا مظہر بن کر رہ گیا ہے۔ غالباً یہ روایت بھی اردو میں فارسی کے چور دروازے سے داخل ہوئی۔ شعرا نے غالباً ایسے اشعار کو نمونہ بنایا ہوگا:

تنم از ضعف چناں شد کہ اجل جُست و نیافت
نالہ ہر چند نشاں داد کہ در پیرہن است[1]

ناآدانی نے لکھنوی شعرا کے یہاں سے کچھ اس قسم کی مثالیں دی ہیں:

ناتواں ایسا ہوں گر سایہ پڑے دیوار کا
گر پڑے گویا کہ سقف آسماں بالائے سر (آگویا)

لاغر ہوں اس قدر کہ دکھائی نہ دوں گا میں
اپنی طرح کرے گا مجھے بے نشاں دہن (آہباد)

اے سلیماں زار ہوں یہ، اک پری کے عشق میں
پھر رہی ہے لے کے مور ناتوانی بالائے سر (جوش)

ایسے اشعار بعض شعرائے لکھنؤ کے یہاں ضرور پائے جاتے ہیں، لیکن

---

[1] ترجمہ: ضعف سے میرا جسم ایسا ہوگیا کہ اجل ڈھونڈتی رہی اور اسے پتہ نہ ملا، اگرچہ نالہ ذ فغاں سے یہ صاف پتہ چل رہا تھا کہ (یہ جسم) پیرہن کے اندر ہی ہوگا۔

انھیں سے مخصوص کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے نہ صرف یہ کہ فارسی میں ایسے اشعار مل جائیں گے دلی کے شعرا کے یہاں بھی مضحکہ خیز مبالغوں کی بے شمار مثالیں مل جائیں گی۔ پورے خرمن سے صرف ایک جھلکی، آپ بھی نمونے کے طور پر دیکھیے:

ہو گیا ہے یہ تری چشم کا بیمار نحیف
کہ اڑا سکتا ہے منھ کی نہ بغل کی مکھی (شاہ نصیر)

اڑتے پھرتے ہیں اپنی سانس کے ساتھ
ہمارا ضعف سے لاغر یہ تن ہے (صفدر علی بیگ بلند)

ہوں وہ لاغر کہ اڑاتی ہے صبا کوسوں تک
ڈھونڈے گل جاں کے ہر جانب گلزار مجھے (قادر بخش صابر)

کثرت لاغری سے اے ہمدم
ہو گیا ہوں میں تار بستر کا (محمود علی خاں فرحت)

ضعف پہنچا ہے یہاں تک کہ میں جوں کاغذ باد
گر ہوا چھیڑے تو کوسوں ہی اڑا جاتا ہوں (غلام نصیر الدین قناعت)

گلی میں یار کی جیتے جی گھسیٹ لائے مجھے[1]
حقیر صدقے ہو تو اپنی ناتوانی کے (امیر کلو، حقیر)

ناتوانی سے یہ حالت ہے کہ جاتا ہوں کہیں
اور اڑائے لیے جاتی ہے ہوا اور طرف (معز الدین ثابت)

ناتوانی کا ہے مضمون یہ سبک کہ وہ گر اک
جو کوئی پڑھنے کو بیٹھے حرف اٹھ سکتا نہیں (امتیاز علی بیگ نکہت)

ضعف اپنا یاں تلک پہنچا کہ ہم
آ نہیں سکتے تمھارے دھیان میں (غلام نصیر الدین قناعت)

[1] گھسیٹے ؟

کانٹا سا ہو گیا تھا مرا سوکھ کر بدن
لاغر اُنجھ کے دامنِ قاتل میں رہ گیا
(منور علی آشفتہ)

لاغری کی کچھ نہایت ہے کہ میں بستر پہ ہوں
اور مجھ کو ڈھونڈھتے پھرتے مرے غمخوار ہیں
(غلام علی احسان)

یہاں تک ناتواں ہیں ہم گزر جائیں اگر جاں سے
اٹھائے مور لاشے کو ہمارے دستِ مژگاں سے
(ذوق)

ضعف سے ہر رگ تن خس کی ہو تارِ بستر
کیونکہ بستر سے وہ بیمار اُٹھے اور بیٹھے
(مہاراج سنگھ عزیز)

لاغری سے ہیں نظر آتا نہیں
چارہ گر بیٹھے ہیں ماتم دار سے
(محمود خاں محمود)

لاغر ہوں یہ کہ سب اسے باریک بیں کہیں
گر میرے دست و پا کو کوئی دست و پا کہے
(الٰہی بخش خاں معروف)

یہ ناتواں ہوں کہ ہوں اور نظر نہیں آتا
مرا بھی حال ہوا ہے تری کمر کا سا
(مومن)

ناتوانی بھی عجب کچھ ہے کہ گلشن میں نسیم
نت لئے پھرتی ہے دوش اوپر برنگ بو مجھے
(سودا)

نہ پوچھو ضعف سے تارِ نگہ میں اسے مردم
ہر ایک اشک کا منکا ہمیں ہے سو من کا
(عزت اللہ عشق)

فراق ناتواں کو کوچۂ دلدار تک لے چل
بٹھا کر دوش پر اسکو صبا گلزار تک لے چل
(ثناء اللہ فراق)

خوباں کے درد غم نے کیا ناتواں مجھے
یاں تک کہ موج تن پہ ہوئے ہیں گراں مجھے
(محمد باقر حزیں)

صاف ظاہر ہے کہ لکھنؤ والوں نے دلی والوں سے کسب نور کیا ہے اور وہ اِن پامال مضامین کو جتنا ہی اور روندتے اور گھستے گئے ہیں لطافت کی بجائے بدمزگی ہی پیدا ہوتی گئی ہے۔

جوشِ گریہ

عاشقِ بدنصیب کی لاغری کا عام سبب فراقِ محبوب ہی ہے۔ سینہ زنی، سینہ کوبی، شب بیداری، نالہ و فغاں، آہ و زاری اور طوفانِ گریہ کا سلسلہ اس ضعف کے معاون اسباب میں ہے۔ لیکن شعراء نے روز و شب کی گریہ و زاری پر اتنا زورِ طبع صرف کیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق کا ضعف بیشتر اسی شدتِ گریہ کا رہین منت ہو۔ طوفانِ گریہ کی مثال میں شادانی نے لکھنوی شعرا کے یہ شعر پیش کئے ہیں:

ایسا فراقِ یار میں رویا میں رات کو
بستر پہ میرے ہو گیا پانی کمر کمر (سرور)

سر سے وہ ہاتھ بڑھا رہتا ہے آبِ یمِ اشک
ہوں وہ قطرہ کہ اٹھا لیتا ہوں دریا سر پہ (طالب)

اک دن فراقِ یار میں رویا میں اس قدر
چوتھے فلک پہ پہنچا تھا پانی کمر کمر

طوفانِ گریہ کیا کہیں کس وقت ہم نشیں
موجِ سرشک تا فلکِ ہشتمیں نہیں (جرأت)

اِن اشعار کو پیش کرنے کے بعد شادانی نے فطری طور پر یہ سوال اٹھایا ہے کہ "اس قسم کے اشعار پڑھ کر، کسی دردمند محبت کی اشکباری

کے تصور سے آپ کے دل پر چوٹ لگتی ہے؟ کیا اس کے لئے آپ قلب میں کسی قسم کی ہمدردی کا احساس موجود پاتے ہیں؟" موجودہ زمانے میں عشق کا تصور بالکل ہی بدل چکا ہے۔ آج عاشق کی گریہ وزاری پر ہمدردی کی جگہ شاید تمسخر کیا جائے گا لیکن جس زمانے میں آنسو دیکھ کر ہمدردی کا طوفان اُمنڈ پڑتا تھا اس زمانے میں بھی گریہ وزاری کا یہ تصور مریضانہ ہی نہیں بلکہ تمسخر انگیز بھی تھا۔ اب آیئے ذرا دہلوی عشاق کی گریہ وزاری کا طوفان دیکھیں:

رونے نے مجھ دوانے کے کیا بیانوں کا کام
سیل سے انجھواں کے سارا شہر ویراں ہو گیا (آبرو)

بیدار رواں ہے اشک دریا دریا
تیلا تو کہ ہے دیدۂ تر یا دریا (رباعی)

رونے سے ترے تمام خانہ ہو خراب
حیران ہوں میں، اس میں ہو گھر یا دریا (میر محمدی بیدار)

دیکھ آ کر مری آنکھوں کی بہار
کر دیا باغ ہر اک وادی کو (" " ")

دیکھا ہو وے گا مرے اشک کا طوفاں تم نے
لاکھ دیوار گرے، لاکھوں ہی گھر بیٹھے ہیں (شمس الدین فقیر)

چلنے سے کب اشک ہارتا ہے
دریا ہے کہ جوشش مارتا ہے (خواجہ حسن حسن)

روئیے اتنا فلک تک پہنچے اوجِ موجِ اشک
ماہ بھی تڑپا بھرے پانی میں ماہی کی طرح (محمد حسین تجلی)

لہ تحقیق کی روشنی میں: ۲۶۶ - ۲۶۵

یہاں تک ہجر میں رویا کہ ابتک
رواں باغ جہاں میں آبجو ہے (شاہ عالم آفتاب)

وہ نہیں دریا کہ جس میں جائیے پل باندھ کر
موج چشم عاشقاں سے تو دم میں پل کے پل بہے (سودا)

سیلاب اشک گرم نے اعضا مرے تمام
اے درد کچھ بہا دیے اور کچھ جلا دیے (درد)

ہمارے اشک سے ماچین سے لے تا بہ چیں ڈوبی
یہ طوفاں بھی قیامت تھا کہ ہر یک سرزمیں ڈوبی (عظیم بیگ عظیم)

یاد کر اس کی کمر رات یہاں تک رویا
صبح دیکھوں تو میں ہوں تا بہ کمر پانی میں (ثناء اللہ فراق)

دیکھی جو سب نے شدت واں بھی مری بکا کی
کیا کیا ہنسی ہوئی ہے دیو اور قہقہا کی (الٰہی بخش خاں معروف)

سیل گریہ میں نہ ہم تا بہ کمر ڈوب گئے
یاں تلک روئے کہ ہمسایوں کے گھر ڈوب گئے (حیدر علی بیگ مرحوم)

ہوئے ہیں ہر قطرہ سیتی زمیں آنکھو ڈھلک دریا
کہیں کیوں کر نہ چشموں کو مرے مردم پلک دریا (اشرف الدین مضمون)

واہ ری شدت گریہ کہ تری دولت سے
کہیں دریا، کہیں نالا، کہیں تالاب بنا (فخر الدین سیارہ)

غرق ہوتی نظر آتی ہے مجھے کشتیٔ نوح
چشم گریاں سے مری گریہ یہ طوفان کیا (ادوتی رام حسرت)

طوفاں ہے کہ پانی میں بہی جاتی ہے اک خلق
رونا تو یہ اے دیدۂ پر آب نہ ٹھہرا (حسام الدین حیدر نامی)

تہِ ہر یک قطرہ خوابیدہ صد طوفاں ہیں اے مردم
سمندر کو نہ دیکھا ہو تو میری چشمِ تر دیکھو
(حسام الدین حیدر)

اشک نے میرے بہائے کتنے ہی دریا کے پاٹ
دامنِ صحرا میں ورنہ اس قدر کب گھیر تھا

ڈبڈبانے ہی میں آنکھوں کے ہوا عالم غرق
اور ابتک ہیں بہانے کئی دریا باقی

کرتا ہے سرِ مژگاں یوں اشک مرا بازی
جوں بانس پہ کھاتا ہو نٹ کوئی کلا بازی
(اخلاقی نعمان خاں سوز)

ہدایت میری میں قطبِ اشک و چشم و مژگاں سے
اِدھر امرائیاں تھیں اور اُدھر تالاب و جھرنا تھا
(ہدایت اللہ خاں ہدایت)

کس کے ہیں زیرِ زمیں دیدۂ نمناک ہنوز
جا بجا سوت ہے پانی کی تہِ خاک ہنوز
(سودا)

ہجومِ گریہ کا سامان کب کیا میں نے
کہ گر پڑے نہ مرے پاؤں پر در و دیوار
(غالب)

نہ ہووے آبرو خانہ خرابی کیوں کہ مردم کی
گیا انجھواں میں میرے اب سماسیں تا سمک دریا
(آبرو)

کہاں یارا ہے یہ ابرِ چشم طوفاں بار کا در جا
فلک پر موج کے زینے سیتی دریا چڑھے گر جا
(آبرو)

دامنِ دشت میں سماتا نئیں
سیلِ انجھواں کا اس قدر ہے پاٹ
(آبرو)

ناجی اب جوش اشک سے میرے
آسماں ہو چلا ہے پن چکی
(ناجی)

اب آپ دیکھیں کہ رونے رلانے میں شعرائے دلی نے بھی ندی، نالے بھر دئیے اور سمندر بہا دئیے۔ کشتی نوح غرق کی اور سیل اشک کو آسمان تک لے گئے۔ زمین کے نیچے پانی کے سوتے ہی نہیں بلکہ منزل عند مچھلی تک سے ناتہ جوڑ لیا۔ چین ماچین، دیوار قہقہہ ہی کو کون کہے سارے عالم کو ڈبو دیا۔ اس اشک سے مژگاں کے بانس پر نٹ کی تلابازیوں کے کرتب دکھائے تو آسمان کو بھی پن چکی بنا دیا۔ اب غریب لکھنوی شاعروں کے پاس آکاش سے پاتال تک کیا بچ رہا تھا کہ وہ طبع آزمائی کرتے۔ مجبوراً انھوں نے فضائے فلک کو پار کیا۔ ایک شاعر فلک چہارمین تک پہنچا تو جرأت نے ہمت کر کے "چرخ ہشتمین" تک جست لگا دی۔ لیکن یہ نہ تو اصلیت ہے نہ یہ اشعار ہمدردی حاصل کرنے کے لئے کہے گئے ہیں۔ یہ اشعار کیا ہیں دماغی ورزش اور ذہنی کرتب ہیں۔ یہ حالت مائل بہ زوال دلی میں بھی تھی اور انحطاط پذیر لکھنؤ میں بھی۔ اس سرمایے میں نہ لکھنؤ کے فخر کرنے کے قابل کوئی چیز ہے اور نہ دلی کے۔

شور جنوں

بعض ارباب لغت نے "عشق"[1] کو جنون اور مالیخولیا کی ایک قسم بتایا ہے۔ میں پہلے اس تعریف لغوی پر بہت ہنسا کرتا تھا۔ ارباب لغت سے زیادہ ان شعرا پر تعجب ہوتا تھا جو لغت اور طب کے پیمانوں سے

---

[1] بیماری است کہ سوداوی کہ بر دماغ کسی غالب شود از دیدن صورت کسی منتخب اللغات: ۴۶۹
تمد اطبا مرضی است از قسم جنون غیاث اللغات: ۱۶۴

"عشق" جیسی حقیقت کو ناپنے لگے تھے۔ ان میں بڑے چھوٹے شاعر سبھی شامل تھے۔

میں تڑپتا ہوں غم عشق بتاں میں احسانؔ
حکما، فضلِ الٰہی، خفقاں کہتے ہیں (عبدالرحمٰن احسان)

بلبل کے کار و بار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا (غالبؔ)

لیکن اب سوچتا ہوں کہ عشق اگر جسم سے عشق نہیں، منکوحہ بیوی سے عشق نہیں، امرد سے عشق نہیں، کسی غیر عورت سے عشق نہیں تو پھر 'جنون' و "مالیخولیا" اور ادحانیت کے دو کناروں کے علاوہ اور کیا رہ جاتا ہے؟ یہ عجیب و غریب قسم کا عشق ہماری ملّایانہ تنقید ہمارے شاعروں پہ عاید کرتی رہی ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ عشق ارضی اور آفاقی محبت کا دوسرا نام ہے۔ ہر مذہب اور ہر معاشرہ اسے "قہرِ درویش بجانِ درویش" سمجھ کر گوارا کرنے پر مجبور ہے۔ جنسی کشش فطری اور جبلّی ہے۔ کچھ معاشرتی کشش بھی ہوتی ہے۔ ایک ساتھ رہنے سہنے، اٹھنے بیٹھنے، رنج و غم میں شریک ہونے یا اتفاق مذاق و طبیعت کی وجہ سے بھی لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ جب تک لگاؤ میں توازن رہتا ہے، اسے اُنس و محبت کا نام دیتے ہیں، جب اس میں شدت و وارفتگی پیدا ہوتی ہے کہ انسان کو تن بدن کا ہوش اور اچھے بُرے کی تمیز نہیں رہ جاتی تو اسے عشق کہتے ہیں اور پھر ایک منزل فنا فی العشق کی بھی آتی ہے جب عشق سارے وجود پہ چھا جاتا ہے اور عشق کے سوا زندگی کا کوئی مقصد ہی باقی نہیں رہ جاتا۔ اس آخری منزل کو مالیخولیا، خفقان، جنون وغیرہ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ آج یہ عشق ایک روایت ہے، لیکن اب سے پہلے ایک زندہ حقیقت

تھا۔ موجودہ دور میں "فنافی العشق" والی منزل کو تو جانے دیجیے، صرف محبت کو مالیخولیا اور جنوں سمجھا جانے لگا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ سماج کی پابندیاں اور حد بندیاں کم ہو گئی ہیں، احتساب کی گرفت ڈھیلی ہو گئی ہے، اس لئے جنون کی منزل آنے نہیں پاتی۔

گزرے زمانے میں سماج نے انس و محبت کے لئے بھی بڑی حد بندیاں قائم کر دی تھیں اور سماج ہی کے احتساب کے مطابق قانون کا احتساب بھی چلتا تھا۔ لیکن عشق "بڑا ہی کافر" تھا، نہ وہ کسی حد بندی کو مانتا تھا، نہ قانون و احتساب کو۔ ایک والہانہ جذبۂ محبت، ایک شدید قسم کا، اور بہت ہی گہرا لگاؤ، جو عزت و آبرو ہی نہیں، جان و مال سے بھی بے پروا بنا دیتا تھا، عشق کا اصلی روپ تھا، یعنی وہ روپ جس سے اردو شاعری زیادہ آشنا تھی۔ یہ سنبھلا ہوا جذبہ تھا۔ ہمارے ناقدین قدیم اس پر شریعت اور روحانیت کا غلاف چڑھانا چاہتے تھے، لیکن بیشتر یہ مادی عشق ہوتا تھا اور ہوس کی طرف جھکا ہوا۔ متوازن شاعری میں یہ جھکاؤ متوازن ہوتا تھا اور طبع سلیم پر گراں نہیں گزرتا تھا۔ لیکن جو لوگ یہ توازن برقرار نہیں رکھ پاتے تھے (اور ان کی تعداد کافی تھی!) وہ لوگ بوالہوسی سے فحشیات تک پہنچ جاتے تھے۔ سپاہی پیشہ شاعروں میں یہ خصوصیت نمایاں تھی۔

فارسی اور اردو شاعری میں اس کے علاوہ ایک اور طرح کے جنون کا نام بھی عشق ہے۔ یہ سچ مچ کی صحرا نوردی ہے۔ عاشق جنگل جنگل اور ویرانے ویرانے گھومتا ہے، تلووں میں کانٹے چبھتے ہیں، گریبان چاک ہوتا ہے اور سر پہ خاک۔ اگر ایسے مجنوں بستیوں میں

نظر آ جاتے ہیں تو لڑکے پتھر مارتے ہیں، کبھی کبھی اُسے زنجیر پنھا دی جاتی ہے اور قید کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح کا تصور بھی اردو میں عام ہے اور غالباً لیلیٰ و مجنوں، شیریں و فرہاد، وامق و عذرا، ہیر رانجھا، سوہنی مہینوال وغیرہ کے افسانوں سے متاثر و ماخوذ ہے۔ شعرا نے اس سے بہت سے مضامین پیدا کئے ہیں، شعرائے دلی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

صحرا سے کوہ، کوہ سے کوے نگار میں
لایا ہے یہ جنوں بھی کہاں سے کہاں مجھے (محمد نیاز علی نیاز)

صحرا کو لے چلے ہمیں وحشت کے ولولے
دیکھی نہ راہ آمد فصل بہار کی (جمعیت شاہ ماہر)

یوں ہی اگر رہیں گے یہ وحشت کے ولولے
صحرا میں مل رہیں گے کبھی خار اور ہم (" ")

پڑ پڑ کے پاؤں مجھ کو بٹھاتے ہیں خار دشت
پھر ایسے تدر دان ملیں گے کہاں مجھے (غلام نصیر الدین قناعت)

وحشیوں کے دم سے ہیں آبادیاں
ورنہ یہ غل پھر کہاں زنداں میں (قطب الدین مشیر)

جنوں میں بھی مری شوکت نہیں جاتی ہر اے قیصر
جہاں جاتا ہوں میرے ساتھ اب لڑکوں کا لشکر ہے (قیصر)

جنون: وحشت میں دنیاوی مشاغل سے فرصت ہی فرصت رہتی ہے، لیکن وحشت کے اپنے بھی مشاغل ہیں:

ہائے بیکاری کہ وحشت کو رکھیں مشغلہ کیا؟
نہ تو داماں ہے ثابت، نہ گریباں ثابت (نظام الدین ممنون)

بیکاری جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل
جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی (غالب)

اور یہ دیوانے اپنے آخری انجام سے بھی باخبر تھے!

خاک اڑا ہیں گے ترے دیوانے کب تک دشت میں
پڑ رہیں گے کوئی گورستاں کی بستی دیکھ کر (جمعیت شاہ ماہر)

ایسے شعر شاذ ہی ملتے ہیں جن میں عام جنون اور جنونِ عشق میں امتیاز کیا گیا ہو۔

جب جنوں تھا تو تھے گریباں چاک
عشق ہے اب تو سینہ چاک ہوئے (حفیظ الدین یاس)

اندازِ جنوں کون سا ہم میں نہیں مجنوں
پر تیری طرح عشق کو رسوا نہیں کرتے (غلام حسین خاں تحو)

ظاہر ہے کہ اس ساری عمارت کی بنیاد روایت پرستی پر تھی اور اسے شاذ ہی اصلیت سے علاقہ رہا ہوگا، لیکن دورِ انحطاط میں بعض شعرا کے یہاں یہ جنون ایک مرض کی حیثیت سے بھی داخل شاعری ہوا۔ اس مرض کی ایک علامت سر پر داغ کا ہونا بھی بتایا گیا ہے۔ اسے شعرا علی العموم داغِ جنوں سے تعبیر کرتے ہیں۔ عندلیب شادانی نے اسے شعرائے لکھنو کی ایک خصوصیت قرار دے دیا۔ رقم طراز ہیں:

"لکھنوی شعرا کی ایک کثیر تعداد عام طور پر ایک خاص بیماری میں مبتلا نظر آتی ہے۔ اس کا نام "داغِ جنوں" ہے۔ اس کی اصل حقیقت تو معلوم نہیں، مگر اشعار سے اتنا ضرور پتہ چلتا ہے کہ یہ داغ سر پر ہوتا ہے اور جنوں یا سودا کے جوش سے

وجود میں آتا ہے [1]"

عندلیب شادانی کی عبارت کے سیاق و سباق سے اور ان کی عام افتاد طبع سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں "داغِ جنوں" کا ذکر صرف شعرائے لکھنؤ کے یہاں ملا ہے۔ یہ حیرت انگیز بات ہے جس نے بھی فارسی اور اردو کے شعرا کے کلام کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے وہ ایسی بات کیسے کہہ سکتا ہے؟ کچھ اوپر دو سو برس پہلے کے ہندوستانی فارسی گویوں کے سربراہ، ملا طاہر غنی کشمیری (متوفی ۱۰۷۹ھ) کے یہاں بھی یہ ذکر متعدد شعروں میں مل جاتا ہے:

آتشِ داغِ جنوں، از سنگِ طفلاں می کشند
یک نفس غافل نیند از کارِ خود پروانہ ہا (غنی کشمیری)

تا کردہ ایم در رہِ شوقت قدم بسر
آتش بود ز داغِ جنوں، زیرِ پائے ما (" ")

چوں پنبہ خشک گشت غنی مغز در سرم
زیبد اگر فتیلۂ داغِ جنوں شود (" ")

دہلی کے اساتذہ اردو کے یہاں بھی یہی داغِ جنوں چمک رہا ہے۔ مولوی سید عبدالحئیؒ نے اپنے تذکرہ "گل رعنا" میں طبقۂ متوسطین کے دور اول (یعنی دورِ مظہر و سودا) کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان شعرا نے دلپذیر اور دلکش اور پسندیدہ محاورات جو فارسی میں انھیں کہیں ترجمہ کر کے اور کہیں بجنسہٖ لے لیا ہے۔" عبدالحئیؒ نے ان پسندیدہ محاورات میں "داغِ جنوں" کا بھی ذکر کیا ہے۔ گویا دورِ ناسخ کو کون کہے اب سے چند سال پہلے تک ذی ہوش اہلِ علم بھی "داغِ جنوں" کو "پسندیدہ" اور دل کش اور پسندیدہ

---

[1] تحقیق کی روشنی میں: ۱۹۲

سمجھتے تھے۔

سر تا پا آشفتہ دماغی داغِ جنوں دے جس بہ چراغی (میر)

رونقِ سرہاں داغِ جنوں ہو، اشکِ مسلسل زیبِ گلو ہے
چاہیے تجھ کو غیرتِ لیلیٰ، سر پہ طرۂ یار گلے میں (شاہ نصیر)

دیوانہ ہوں تیرا مجھے کیا کام کہ لوں گل
زیبائش سر کو ہے مرے داغِ جنوں گل (ذوق)

سوزشِ داغِ جنوں، کل سخت آتش ریز تھی
طوقِ گردن دل جلوں کو شعلۂ جوالہ تھا (مومن)

خواہ وہ داغِ جنوں ہو، خواہ کوئی اشکِ خوں
ہم نے سر آنکھوں پہ رکھا عشق تو نے جو دیا (بہادر شاہ ظفر)

پھپھولے پاؤں میں ہیں نمایاں تو سر پہ داغِ جنوں فروزاں ″
نہ دو تحسیں دیوانے تیرے کیونکر زمیں پہ گوہر فلک پہ اختر

تیر برسائے جو وہ ابرو کماں بالائے سر
ہو سپر داغِ جنوں شاید ہمائے بالائے سر (میر عباس علی عرفان)

موسمِ گل کا شاید آیا داغِ جنوں کے سیاہ ہوئے
جی کھنچتا ہے جانبِ صحرا، جی نہیں لگتا گھر میں اب

دلی اور لکھنؤ ہی پر کیا منحصر ہے، یہی آواز دکن سے بھی سنائی دیتی ہے۔

ہر گل داغِ جنوں میں ہے نسیمِ انبساط
پھر گئی کاظم مرے پر اب تو زنداں کی ہوا (صوفی شاہ کاظم)

لے داغ مرے داغِ جنوں بیچ نہیں گل
جو شمع بجھے دیجے پانی بدلے آتش (″ ″)

مجنوں کے ذکر میں مضحکہ خیز پہلو پیدا کرنے میں ان شعراء سے کوتاہی نہیں ہوئی ہے۔ محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ کے شاگرد شیخ فدا حسین۔ فدا کا شعر ہے:

مجھ کو مجنوں جان کر لیلیٔ چشم یار کا طائروں نے آکے باندھے آشیاں بالائے سر

فدا تو حضرت شاگردی اور قیام کے رشتے سے دہلوی تھے، ایک خالص دہلوی کا بھی شعر سن لیجیے:

کیا مجنوں مجھے آشفتگیٔ زلف نے کس کی
کہ میرے سر پہ مرغِ شانہ نے آشیاں باندھا (ذوق)

داغِ سودا سر پہ ہیں مثلِ گلِ تر اے علی
چاہیے بلبل کا بھی اب آشیاں بالائے سر (محمد علی خاں علی)

بیدِ مجنوں جان کر مجنوں کے جسمِ زار کو
ہر پرندے نے بنایا آشیاں بالائے سر (میر عباس علی عرفان)

اسی قبیل کے اشعار جب لکھنوی شعرا کے یہاں ملے تو شادانی نے اس کو حقیقت سمجھ کر مضحکہ کا پہلو نکال لیا۔ عامیوں نے اگر ایسا کیا ہوتا تو حیرت نہ ہوتی لیکن شادانی تو خود شاعر ہیں، انھیں یہ غور کرنا چاہیے تھا کہ کہیں یہ سب اشعار "بالائے سر" کی ردیف نے تو نہیں کہلوائے ہیں:

اور مضحکہ خیزیاں

مضحکہ خیز بیانات انھیں امور تک محدود نہیں تھے۔ شادانی نے چار شعر دوسرے مضحکہ خیز بیانات کے سلسلے میں پیش کیے ہیں۔ یہاں بھی

دہلوی شعرا کچھ پیش پیش ہی نظر آتے ہیں۔ سنیے:

تیری زلفوں میں پھنس یہ دلِ وحشی میرا
مجنوں بیٹھا ہے سجن بید کے جھاڑوں کے بیچ (اللہ بخش شیفتہ)

تری نگاہ کی کثرت سے اے کماں ابرو
ہمارے سینے میں تودا ہوا ہے تیر دل کا (محمد شاکر ناجی)

ہر تار پیچ زلف کے عالم کی جان ہے
گویا یہ اژدہا تھا کہ سب کو نگل گیا (محمد حسین کلیم)

لختِ جگر ہمارا پانوں کے ساتھ کھا کر
کرتے ہو ہم سے باتیں اب تم چبا چبا کر (امیر سجاد، سجاد)

سدا رہتی ہے آغشتہ بخوں قاتل تری چوکھٹ
لگی ہے اس میں شاید تختۂ قصاب کی لکڑی (میر کلو، نصیر)

نمک ڈالا ہے مجھ میں اے ہما شورِ محبت نے
کبھو کھائی ہیں تو نے اس مزے کی استخواں سچ کہہ (انعام اللہ یقیں)

شبنم نہیں کاظم یہ سحر کو رخ گل پہ
پھوٹا ہے کہیں پائے عنادل کا پھپھولا (آغا کاظم دہلوی)

ناوکِ غم سے چھنایاں یک تن اس ناکام کا
استخواں پر ہے گماں میرے ہما کو دام کا (امداد علی آشوب)

دل کے ٹکڑوں سے پری دشت نہیں انبار لگا
تیرے کوچے میں ہے یہ آئینہ بازار لگا (ثناء اللہ فراق)

بل بے تیری کاوش اے جوشش گدازِ عشق ہائے
بچ رہا جو استخواں گلنے سے وہ شانہ ہوا (قدرت اللہ قاسم)

دیکھنے کو دوڑتے ہیں لوگ، مجھ نچپا سمجھ
آہ سے دل کی نکلتے ہیں شرار اس قدر (آبرو)

تارِ نگہ پہ دل یاں، دونوں طرف سے دوڑے
دو نٹ مقابل آویں جس طرح ریسماں پر (درد)

یار کی زلفِ سیہ ہاتھ نہ آئی تھی کبھو
ہم نے لاچار ڈگا سانپ پکڑنا سیکھا (خوب چند ذکا)

بس کہ ہوں بیمارِ چشمِ نیم خوابِ نرگسی
ہے غذا اب نانِ بادام وکبابِ نرگسی (غالب علی خاں جید)

یہ مضحکہ خیزیاں عام طور سے نئے مضامین کی تلاش کے باعث وجود میں آئی ہیں۔ کہیں کہیں شاعروں کا مطمح نظر ہی ہزل گوئی معلوم ہوتا ہے۔ بعض اوقات جملہ بازی، پھبتی، خوش طبعی، چھیڑ چھاڑ اس کی محرک ہے۔ بعض اوقات بات نری نقالی سے آگے نہیں جاتی۔ یہ باتیں اس دور کے شعرا میں بے قید مقامِ عام تھیں۔ ان تمام مباحث کو خلط ملط کر کے، ایک رجحان بنا لینا اور پھر کسی ایک شہر سے وابستہ کر دینا، سستی ادبی مناظرہ بازی تو ہو سکتی ہے، لیکن سنجیدہ ادبی تنقید نہیں بن سکتی۔

ان مثالوں سے بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ ان میں سے ایک رجحان بھی خالص لکھنوی رجحان نہیں ہے۔ ہر صورت میں قدیم دہلوی رجحانات ہیں جو دلی سے لکھنؤ گئے بلکہ دوسرے رجحانات کی طرح ان کا سرچشمہ بھی متاخرین شعرائے فارسی کا کلام ہے۔ یہ نقالی دو نقالی کسی طرح بھی لکھنؤ کے شاعروں کے سر تھوپی نہیں جا سکتی۔

توسُّل

عشق و ہوس کی دُنیاؤں میں تو لکھنؤ اور دلّی کا فرق کیا ہی گیا ہے، اعتقادی مسائل میں بھی شادانی نے کچھ فرق محسوس کیا ہے۔ ارشاد ہوتا ہے

"لکھنوی شاعری کی ایک نہایت اہم خصوصیت یہ ہے کہ شاعر نے غزل میں خواہ کیسے ہی رندانہ بلکہ عریاں اور حیاسوز مضامین کیوں نہ باندھے ہوں، مقطع میں وہ غالباً حصول سعادت کی نیت سے، اکثریت حضرت علیؑ کا اور کبھی حضرت حسینؑ یا حضرت حسنؑ یا رسول مقبولؐ یا پنجتن اور امام زمن کا ذکر کرتا ہے۔ کبھی اِن بزرگوں کے توسل سے نجات کا طالب ہوتا ہے، کبھی اِن کے مزار کی زیارت کی تمنا کرتا ہے۔ کبھی اِن کی محبت کا دم بھرتا ہے اور کبھی نعت و منقبت کو حسن المآب بناتا ہے[1]"

یہ بیان صرف جزوی حیثیت سے صحیح ہے۔ بے شک لکھنؤ میں مذہبیت کا زور زیادہ ہے اور اس کا اثر شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ لیکن توسل

[1] تحقیق کی روشنی میں: ۱۶۹

کی روایت خالص دہلوی ہے اور قدیم سے موجود ہے۔ دلّی میں اکثریت اہلِ سنّت کی تھی۔ وہاں بھی رسولؐ اور آلِ رسولؐ سے عقیدت کا وہی عالم ہے اور اس کا اظہار بار بار اشعار میں ہوتا ہے۔ وہاں بھی یہ منظر نظر آتا ہے کہ غزل میں عاشقانہ اور عریاں اشعار کے ساتھ ساتھ مقطع میں ان بزرگانِ دین سے توسل کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اگرچہ لکھنؤ میں شیعوں کی حکومت تھی لیکن وہاں کی مسلمان آبادی میں اکثریت سنیّوں کی تھی۔ شعرا میں بھی سب شیعہ نہیں تھے۔ یہی حال دلّی میں بھی تھا۔ حیرت ہے کہ ان حقایق کی موجودگی میں شاداَنی نے توسّل کو کیسے ایک لکھنوی خصوصیت قرار دے لیا۔ غالباً یہاں بھی دلّی کے معاملے میں اُنھوں نے اپنے مطالعے کو بے حد محدود کر لیا تھا۔ ذیل کی مثالوں سے ثابت ہوگا کہ غزل کے مقطع میں رسول، امام، ولی سے توسّل لکھنؤ ہی کی خصوصیت نہیں بلکہ دلّی کی بھی ہے اور لکھنوی شعرا کے اشعار جن عقاید کی نشان دہی کرتے ہیں ان کے ماننے والے دلّی میں بھی موجود ہیں۔ دہلوی شعرا کی خوش اعتقادیوں کی مثالیں دیکھیے:

اُسی کو حشر میں ہے آبرو، اُسی کو نجات
کہ جس کے ہاتھ میں ہو اہلِ بیت کا دامن (آبرو)

ناجی رحیم جان لے اس حشرِ عام میں
سردار انبیاؤں کا ختمِ رسل کے تیئں (ناجی)

دستگیری کو روزِ محشر کی
بس ہو ناجی کو سیدِ لولاک (ناجی)

کفایت ہے بروزِ حشر مجھ کو شفقتِ حیدر
کہ جس کے نام سے زہرا ہوا پانی جہنم کا (شاہ گھسیٹا عشق)

محبت سوں علیؑ کی، دیکھ ناجی ہوا ہے دل مرا اب حیدرآباد (ناجی)

حلِ مشکل کس سے ہو سودا کی تجھ بن یا علیؑ
کھول دے عقدے مرے مشکل کشا مشکل کے کل (سودا)

جسے کچھ نقطۂ تحقیق سے پہنچے خبر ندوی
اسی کے دل میں عشقِ حیدرِ کرار ہو پیدا (ندوی لاہوری)

بے بہا ہوتا ہے انساں میوۂ فضلِ اخیر
میں یہ سمجھا رتبۂ بالائے حیدر دیکھ کر (عبدالرحمن احسان)

مشتاق وہ جو شانِ محمدؐ ہے اور علیؑ
ٹھہرے ہے کون ان کے تجمل کے سامنے (عنایت اللہ مشتاق)

حیراں برنگ غنچۂ تصویر ہوں نصیر
کھولیں گے میری حضرت مشکل کشا گرہ (امیر کلو، نصیر)

پکڑا ہے تیرا ہاتھ شہِ ذوالفقار نے
چاہ اس سے ہر مہم میں تو لے آفتاب فتح (شاہ عالم آفتاب)

دامن نہ فغاں چھوڑیو تو آلِ عبا کا
اے قبلۂ دلہا یہ قبائے عربی ہے (اشرف علی فغاں)

مہرِ علیؑ ہے دل میں نہ کر خوف روزِ حشر
تو لے چلا ہے ساتھ فغاں زادِ راہ کو (" ")

پہنچائیو تو خاک فغاں کی وہاں صبا
مشہد ہے جس طرف کو مرے بوتراب کا (" ")

اصحابِ چاریار کا مداح ہوں حیا
ہے مجھ پہ سایہ پنجتنِ پاک ذات کا (مرزا رحیم الدین حیا)

روزِ محشر میں بچائیں گے تجھے بارہ امام
مت سقر کے ڈر سے عاجز فکر سات اور پانچ کر (عارف الدین عاجز)

حشر سے میں کیوں ڈروں، زیبی ہے مجھے اپنی حب
احمد مختار نے، حیدر کرار نے (احمد علی حب)

نامۂ اعمال تر ہے گناہوں سے سیاہ
کیجیو تم ابرِ کرم سے اے شہِ مرداں سفید
اپنے افعالوں سے مترد ہے اگرچہ ناامید
آسرا پر اس کو تیرا یا شہِ لولاک ہے (اعظم الدولہ سرور)

یارب نصیب کیجیو سید کی خاک کو
گھر آستانۂ نجف بوتراب کا (غالب علی خاں سید)

چاہیے مومنوں کی سید کے سفارش یا حسینؑ
تم کو اے سبطِ رسول اللہ یوں ہی چاہیے (ایضاً)

ہے دعا صادق کی یہ یارب برائے اہلِ بیتؑ
جز غمِ شبیرؑ کچھ دیجو نہ غم میرے تئیں (مرزا محمد صادق صادق)

فارغ بھی اے محب، بہ امید نجاتِ حشر
وردِ زباں ہمیشہ رکھے ہے علی، علیؑ (لالہ سکندر سنگھ فارغ)

خارجی ہے غیر، پنچھی، دل کے بیچ
جب سیں حبِ مرتضیٰ بھرنے لگی (شاہ پنچھی، پنچھی)

کامل اگر خیالِ طوافِ حرم ہے، تو
قربان ہوں درگہِ شہِ مرداں کے آس پاس (سید محمد کامل)

کامل کا ہر مقطع اسی طریقے پر ہوتا تھا

دنیا غم ہے جبیں تسکیں آفتاب زمانہ ہے
اب ہم رشتہ مرداں کے داماں لے آ بیٹھے (گنگا داس تسکین)

دل یہاں پھرتا ہے حاتم کا نجف اشرف کے گرد
گو وطن ظاہر میں اس کا شاہجہاں آباد ہو (حاتم)

حاتم تمام عمر تو رونے سے منھ نہ موڑ
ماتم ہے دوستوں کو شہ کربلا کا فرض (〃)

رونو حاتم حسینؑ کے غم میں
اور رونا تو رانڈ رونا ہے (〃)

سگ شیر خدا ہے تو حاتم
خار بھی تیرے آگے بلی ہے (〃)

ہشیار کر دل حاتم ستوں کو ننگا ہوں میں
قطرۂ مئے وحدت کا جو ساقیٔ کوثر دے (〃)

حب احمد مختارؐ کی دے مجھ کو الٰہی
زاہد کو مبارک ہو یہ سب کشف و کرامات (احمد علی حب)

اس خاک دان میں سرد یہ آرزو ہے میری
مرنے کے وقت منھ سے یا بو تراب نکلے (اعظم الدولہ سرور)

جم اس کے حضور آوے ہے لے جام گدائی
سید جو گدا ہے دو سلطان رسل کا (غالب علی خاں سید)

ہزار خاک ہوں پر خاک پاک ہوں تاہم
زباں سے جب مری یا بو تراب نکلے ہے (قدرت اللہ قاسم)

بھنور تو میرزن ترے در پئے آزار تھا
تجھ کو بچایا ہمت حیدر کرار نے (میر عسکری میرزن)

ڈر نہ تو گردشِ افلاک سے ہر دم نصرتؔ
کہ مدد کو تری یاں حیدرِ کرار بھی ہے (لالہ گوبند رائے نصرتؔ)

نصرتؔ غلام ہوں میں شہِ بوتراب کا
لگتا نہیں ہے روزِ قیامت سے ڈر مجھے (ایضاً)

سوزشِ مہرِ قیامت کا نہیں ذرّہ خطر
سب طرح نصرتؔ کا مالک احمدِ مختار ہے (ایضاً)

شاہِ نجف کے نام کو تو آبروؔ میں سیکھ
ہادی کہو، امام کہو، رہنما کہو (آبروؔ)

پُر ہے عشقِ محمدی سیں دل
سیر ناجیؔ ہے اس مدینے کا (ناجیؔ)

شہیدِ عشق ہے ناجیؔ مرا دل
کہ یہ ٹکڑا ہے خاکِ کربلا کا (ناجیؔ)

ناجیؔ ازبسکہ خونِ شہیداں ہے دردناک
اٹھتا ہے کربلا سیتی ہر دم غبارِ سرخ (ناجیؔ)

شہیدِ کربلا کی جا قدم بوسی کروں ناجیؔ
جو دسویں شب محرم کی قضا سیں میں سفر پاؤں (ناجیؔ)

ہر چند بد ہے ناجیؔ تو بھی ہے عاقبت کوں
جس مشتری کے دل میں عشقِ محمدیؐ ہے (ناجیؔ)

غالبؔ ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِٔ بوتراب میں (غالبؔ)

مقطعوں ہی پر موقوف نہیں۔ مطلعوں اور غزل کے دوسرے
شعروں میں بھی رسولؐ اور رسولِ مقبولؐ کی آلِ اطہار اور صحابہ کبار کے

توسل کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے:

چین دیتی ہی نہیں گردشِ افلاک مجھے
تھام لو بہرِ خدا یا شہِ لولاک مجھے (بہادر علی محبت)

الفت ہے اہلِ بیت کی ایمان، مان مان
تو اس قدر ہوا ہے کیوں انجان، جان جان (ایضاً)

یا الٰہی عرض کرتا ہوں میں با عجز و نیاز
اب طفیلِ مصطفےٰ عقدہ کشائی کیجیے (شاہ عالم آفتاب)

ہوش، دکھ، ہر بات میں یہی بات ہے
جو صفت دیکھو علیؑ کی ذات ہے (عزت اللہ بیدل)

اک خرابہ سا نظر آتی ہے واللہ یہاں
حبِ احمدؐ کے سوا ساری خدائی مجھ کو (احمد علی محب)

غریقِ بحرِ صد رنج و تعب ہوں عاقبت لیکن
مجھے اس ورطۂ غم سے شہِ دلدل نکالیں گے (عزت اللہ عشق)

نشۂ حبِ علیؑ سے اس قدر سرشار ہوں
روزِ محشر تک نہیں آنے کی ہشیاری مجھے (میر محمدی بیدار)

دور آیا ہے زبوں یا اسد اللہ مدد
دل ہوا ساغرِ خوں، یا اسد اللہ مدد (عارف الدین عاجز)

حبِ پیغمبر سے مالامال ہے دل دوستو
اندنوں معمور ہے بازارِ مدینہ عشق کا (قدرت اللہ قاسم)

سرورِ کونین کی محفل میں رسی پائے جو درود
جو کرے چشتاں سینی بالاں سدا پڑھ پڑھ درود (ناجی)

روزِ محشر میں ساقیٔ کوثر
تو ہی پشت و پناہ ہے میرا (مرزا عسکری نالاں)

شہِ دین و دنیا ہے مولا علی
تو اسکی صفت میں قلم کو چلا (لالہ گوبند رائے نصرت)

آتشِ دوزخ تلک مجبور ہے ہم سے کہ ہم
خانہ زادِ دودمانِ احمدِ مختار ہیں (عبدالرحمن احسان)

مقبولِ حق ہے جو کہ ہے اہلِ سخن کا دوست
ہے حبِّ اہلِ بیت وسیلہ نجات کا (کرامت اللہ شاہ کرامت)

چار یاروں ہی سے بنیادِ جہاں قائم ہے
یعنی ہر جسم میں ہے آب و ہوا گل پانی (ثناء اللہ فراق)

رسول مقبول اور آل و اصحابِ رسول ہی تک محدود نہیں بلکہ صوفیہ کو وسیلۂ حصولِ مراد و نجات سمجھ کر شعرا اظہارِ عقیدت کرتے رہے ہیں اور غزلوں میں دوسرے مضامین کے پہلو بہ پہلو اس کے لئے بھی گنجائش نکلتی رہی ہے۔ بادشاہِ دہلی، شاہ عالم ثانی آفتاب کو پیرانِ پیر سے عقیدت خاص تھی۔ اس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں جا بجا کیا ہے:

یہ آفتاب تم کو اک ذرہ بھولتا نہیں — شاہا قبول اس کی ہر دم کی یاد کیجئے
جس پیر کا مرید بدل ہے یہ آفتاب — اس کا محمد وہ مفتخرِ روزگار ہے

اس سلسلے میں ناجی کے دو شعر اور حافظ عبدالرحمن احسان کا ایک شعر بھی قابلِ ذکر ہیں:

کردوں اس شمع رو کو یارِ غار اپنا تو اے ناجی
دیا روشن کروں حضرت نصیر الدین غازی کا (محمد شاکر ناجی)

نطب دین کے نام سے ناجی کو نعمت دے الٰہ
بختیار فضل تیرا، ایک ہی کافی ہے یہ (محمد شاکر ناجی)

کیا کرو سلطنت جم کو کہ جم جم ہے نصیب
آستانِ شہ گیلاں کی گدائی مجھ کو (عبدالرحمٰن احسان)

یہاں قصائد کا ذکر فضول ہے کیونکہ وہ تو مدح و منقبت کے لئے ہی مخصوص ہیں، لیکن یہ نوائے منقبت، توسّل غزلوں کے علاوہ رباعیوں میں بھی مل جاتی ہے۔ چند نمونے درج ہیں:

رباعی مستزاد

معلوم نہیں شقی ہوں یا آہ سعید، حیراں ہوں مدام
کہنے میں نہیں ذرا بھی یہ نفس پلید سرکش ہو مدام[1]
ہو عشق سے مجھ کو اب شتابی سے کہیں بہرۂ دانی
یا حضرت فخر جلد کیجئے تائید از بہر نظام (عزت اللہ عشق)

رباعی

یوں تو مدّت سے تلی ملی ہے دل کو کل سے پر سخت بے کلی ہے دل کو
جلدی سے مدد کرو ملا دو اس سے جس سے آرام یا علی ہے دل کو
(عزت اللہ عشق)

رباعی

باعث ہے نجات کا زبس یادِ علیؑ ہو وردِ زباں سدا مجھے نادِ علیؑ
گو ہے اعمال نیک جزوِ ایماں عین ایمان ہے حبِ اولادِ علیؑ
(عزت اللہ عشق)

رباعی

سُنّی ہو خواہ کوئی شیعہ ہووے
اُپجے گا وہی تخم جو دل میں بو وے

[1] دوام؟

وہ شخص ہے جنتی ہدآیت بے شک
غم میں حسنین کے جو کوئی رو دے (ہدایت اللہ خاں ہدآیت)

شعر

جو شخص محب نہیں ہدآیت ان کا ہوں میں وہ تبدا رجی سے
(ہدایت اللہ خاں ہدآیت)

رباعی

الحق یہ دعویٰ بجا ہے یا شاہ یعنی کہ وہ میں ہوں نقطۂ بسم اللہ
وہ نقطہ کہ جسکی شرح ہو قرآن شریف یہ تلی مری آنکھوں کی ہو وہ خال سیاہ[1]

شانوں کی یہ کثرت بھی مشتے نمونہ از خروارے ہے ان کا احصاء مشکل ہے۔ اکثر شعرائے دنی سعادت کی غرض سے یا دعائیہ طور پر حضرت محمد اور حضرت علی کا ذکر کرتے آئے ہیں۔ ان کے علاوہ، حضرت حسین اور اہل بیت کا بھی تذکرہ ملتا ہے۔ بعض نے اصحاب کرام اور بارہ امام کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ صوفیہ سے بھی توسل کی تلاش ہے۔ اس سلسلے میں حضرت شاہ عبدالقادر جیلانی حضرت نظام الدین اولیا حضرت شاہ فخر الدین، حضرت چراغ دہلی اور حضرت بنجتیار کاکی وغیرہ سے بھی مدد طلب کی گئی ہے۔ بعضوں نے تو ایک قدم اور بھی آگے بڑھایا ہے اور جو محب نہیں ہیں اُن کے لئے خارجی کا لفظ استعمال کیا ہے۔ سب حالتوں میں مزار تک پہنچنے اور مراد پانے کی تمنا ہے حشر میں سفارش و شفاعت کی آرزو ہے۔ مرادوں میں حصول معشوق بھی شامل ہے۔ یہ اور اسی طرح کی بہت سی باتیں اور بھی ہیں اس میں لکھنؤ اور دلی کے درمیان خطِ فاصل کہاں کھینچا جائے گا؟۔

[1] ۔حضرت علی کا قول

حقیقت یہ ہے کہ اُس دور میں بےکسی اور بے دست و پائی ہی ایسی تھی کہ لوگ غیبی امداد کے قائل ہو گئے تھے۔ طاقت غیروں کے ہاتھ میں جا چکی تھی۔ بادشاہ صرف کٹھ پتلی تھا اور خود غیبی امداد پر تکیہ کیے بیٹھا تھا۔ امراء ناکارہ اور پست ہمت تھے، تجارت پیشہ پریشان حال اور عام رعایا تباہ تھی۔ ایسی فضا میں شاعروں سے کیا توقع کی جا سکتی تھی؟ غرض اعتقادی عوامی دنیا میں بھی لکھنؤ اور دلّی کے شیعہ، سنّی اور ہندو سب ایک ہی طرح کے تصوّرات میں گھر گئے تھے توسّل کی حد تک نفی والے نہ صرف شریک بلکہ شریکِ غالب تھے۔

ہندوانہ رسم ورواج

سمجھ میں نہیں آتا کہ شادانی نے یہ عنوان قایم ہی کیوں کیا؟ اُردو شاعر صرف مسلمان نہیں تھے۔ اِن میں ہندو، سکھ، جین اور عیسائی سبھی تھے۔ اُردو اشعار میں ہر مذہب کے رسوم و رواج کا ذکر آیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اسلامی رسوم و رواج کا ذکر زیادہ کیا گیا؛ لیکن اردو شعرا نے ہندوانہ رسم و رواج کو بھی ہمیشہ اپنایا ہے۔ اس میں دلی اور لکھنؤ کی کوئی خصوصیت نہیں ہے۔

نوابین و شاہانِ اودھ نے فرقہ وارانہ یکجہتی کو فروغ دینے کے لیے بہت کچھ کیا تھا۔ خود بادشاہ ہندوؤں کے تہواروں میں دربار کرتے اور خوشیاں مناتے تھے۔ ہولی کھیلتے، رہس سجاتے اور جلسے منعقد کرتے تھے۔ لکھنؤ میں یک جہتی کے فروغ کے لئے فضا زیادہ سازگار تھی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ دلی کے قلعۂ معلی میں بھی دسہرہ، بسنت اور ہولی کے تہوار شان سے منائے جاتے تھے۔ بسنت کو تو صوفیہ نے بھی اپنا لیا تھا۔ غرض دلی میں ہندوانہ رسم و رواج کی جھلک اشعار میں صاف نظر آتی ہے؛ لیکن شادانی کو لکھنؤ میں اور صرف لکھنؤ میں "ہندو سماج، ہندوانہ رسم و رواج اور ہندوانہ روایات کا اثر نمایاں طور پر" ملتا ہے[1]۔ اس ضمن میں شادانی نے کئی شعر نقل کئے ہیں اور اپنی عادت کے برعکس کافی ثبوت بہم پہنچایا ہے۔

---

[1]۔ تحقیق کی روشنی میں: ۲۵۹

دلی میں کچھ ادوار ایسے بھی گزرے ہیں (مثلاً محمد شاہی زمانہ) جب ہندی اثرات اعلیٰ طبقوں میں بھی مقبول ہو گئے تھے، لیکن علی العموم دلی میں ایرانی اور تورانی اثرات دربار اور وابستگانِ دربار کا طرۂ امتیاز تھے، لیکن اس کے باوجود عوام کی سطح پر ہندوستانی روایات (یا شادی کے نقطوں میں) ہندو روایات جاری و ساری تھے، فلسفۂ وحدت الوجود نے بھی ذہنوں میں ایک وسعت پیدا کر دی تھی اور لوگ ہندوانہ رسوم کو بھی وقعت کی نظر سے دیکھنے لگے تھے لکھنؤ میں شاہی سرپرستی کی وجہ سے اس کیفیت میں اور گہرائی پیدا ہو گئی، لیکن یہ کہنا تاریخ سے روگردانی کرنا ہے کہ دلی میں ہندوانہ رسوم و رواج کا اثر نمایاں نہیں تھا۔

ذیل میں چند شعر ثبوت کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں تاکہ میرے معروضات زبانی دعوے نہ سمجھ لئے جائیں۔ لیکن اس کے پہلے چند تاریخی حقائق کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ اکبر اور جہانگیر کے زمانے میں اکھشا بندھن کا تہوار ساون مہینے کی پورنماشی کو دربار میں منایا جاتا تھا اور اکبر اور جہانگیر کے علاوہ امرائے دربار شریک ہوتے تھے۔ دسہرہ کا تہوار نہ اکبر اور جہانگیر ہی نہیں بلکہ عالمگیر بھی مناتا تھا اور یہ روایت بہادر شاہ ظفر کے وقت تک قائم رہی۔ دیوالی بھی اکبر اور جہانگیر کے محلوں میں منائی جاتی تھی اور یہ سلسلہ بھی بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک چلتا رہا۔ بسنت کا تہوار محلوں ہی میں نہیں بلکہ خانقاہوں میں بھی منایا جاتا تھا حضرت نظام الدین اولیا کے زمانے سے یہ رسم چلی کہ جب ہندو کالکاجی کے مندر جاتے تو دلی اور قرب و جوار کے صوفیہ قوالوں کو لے کر سرسوں کے پھول ہاتھ میں لئے اشعار پڑھواتے ہوئے سلطان المشائخ

کے بھانجے مولانا تقی الدین کے مزار پر جاتے ہیں اور وہاں سے خواجہ کے مزار پر۔[1] اسی طرح ہولی کا تہوار بھی محل میں منایا جاتا۔ شیورا تری کو اکبر تمام رات ہندو جوگیوں کے ساتھ بسر کرتا۔ شادی بیاہ، علمی اور دوسری تقریبات میں بہت سے مقامی رسم و رواج شریک کر لیے گیے۔

کیا دلی کے شعرا ان سب سے محفوظ رہ سکتے تھے؟ اس کا جواب ان کے اشعار میں ڈھونڈیے:

بچیری میں اس کی ار بسی، ر مبھا در اد ھکا
پر بھو نے پھر بنا ئی نہیں دیسی دوسری (آفتاب دہلوی)

جو ڈرا ہئیں گیند ہے کنھیا کی
یا سہس ۱۰ اگنی ہے دریا کی (" ")

ہر اک پنہار واں اک اپچھرا تھی
کنوئیں گرد اندر کی سبھا تھی (" ")

خوب رو آشنا ہیں خاکز کے
مل سبھی رام رام کرتے ہیں (" ")

جب کرے تب سورج کی ٹھاڈی رہ
پر مرخ بہو ڈلے، ہنوز ای مُن، کہہ (آفتاب دہلوی)

کیوں اپنے گنج حسن کی دیتا نہیں زکات[2]
گویا وطن ہے اُس بتِ ہندی کا سومنات (شاکر ناجی)

خاک عاشق پر اُڑائی اور گلال اپنے اوپر
جان پہ کچھ رنگ ہولی کا نہیں کرتے ہو سانگ (" ")

---

[1] ہندوستانی مسلمان حکمرانوں کے عہد کے تمدنی جلوے: ۸۰۴ [2] زکوٰۃ

ڈراوے ماہرو، کیوں خون اپنے سر چڑھاتے ہو
ذکت پہ صندل کا یہ کس واسطے ٹیکا لگاتے ہو (آبرو)

جب درس دے سانولا تب جا مجھے کلیان ہو
بھاوتا نہیں شیام بن مجھ کو کسی کا رنگ راگ (〃)

دیکھے یہ روپ راگ کا اندر کی جوں سبھا
پانی ہو جا تمام گرے میہ گئے گراں (〃)

کنھیا کی طرح پیارے تری انکھیاں ہیں سانولیاں
کریں گی ہند میں دعویٰ خدائی کا ہم انکلیاں (〃)

میں بناتا تھا ترے ماتھے پہ ٹیکا تو مجھے
گالیاں دیتا تھا، اب تک یاد ہے تیرے لام، کاف (〃)

رکھے نہ دل میں کسی کی چنتا، گلے میں ڈالے برہ کی تلک کنٹھا
درس کی خاطر تمھارے متوا، بھکارن اپنا برن بنایا (〃)

اے صنم زنار پہنا تجھ وفا کے واسطے
ورنہ کوئی کافر بھی ہوتا ہے خدا کے واسطے (محمد سجاد، سجاد)

ترکش الندھ سینا عالم کا چھان مارا
مژگاں نے تیرے پیارے ارجن کا بان مارا (سودا)

نہیں ہے گھر کوئی ایسا جہاں اس کو نہ دیکھا ہو
کنھیا سے نہیں کچھ کم صنم میرا وہ ہر جا ہے (〃)

پھیلا ہے کفر یاں تک قشقے کے سبب سے
شیخ حرم بھی دے ہے ماتھے پہ اپنے ٹیکا (درد)

نچھوڑو ہم سے اپنے رام خاطر رام رام اپنا
تمھارے رام ہیں حق کی قسم اے شیخ ہندو ہم (عارف الدین عاجز)

میر کے دین و مذہب کو کیا پوچھتے ہو تم ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا (میر)

کس نے چھڑکا ہے گلال اس ابروئے خم دار پر
جم گیا کس کا لہو اس مغربی تروار پر (امانت رائے امانت)

گل رخوں کی گلی میں اے بیتاب
خاک پائی گلال کی مانند (بیتاب)

چھوڑ اسلام کو اور کھینچ کے قشقہ ذاکر
طالب کفر ہوا اس بت عیار سے مل (احمد بیگ ذاکر)

ملنا بتوں کا شیخ جی کیونکر حرام ہے
اللہ جس کو کہتے ہیں وہ ان کا رام ہے (شاہ روشن، روشن)

قمری ہو جھکائے ہوئے سر سرو کے آگے
یا شیخ کی پوجا کو کہے برہمنی ہے (محمد عارف عارف)

طفل بوٹی باز کے ہاتھوں سے جینا ہو محال
موٹھ سی چلتی ہے جو چلتی ہے مٹھی بھر گلال (" ")

چل تماشا دیکھ موہن زیب ہے کلاس کا
گل رخوں سے کھل رہا ہے باغ موہن داس کا (امیر خاں مکترین)

اس کی پیشانی پہ ہے ٹیکے سے کیا رونق ذکا
جلوہ گر گردوں پہ گویا اختر تابندہ ہے (خوب چند ذکا)

مدت سے ہیں اختر طالع ماہ جبیں بن گردش میں
کھول تو بامھن پوتھی اپنی کب دن میرے پھرتے ہیں (محمود خاں آشفتہ)

چشم میں میری رہے ہے کیا خیال اس چشم کا
مرگ چھالا باندھ کے پھرتی ہے جوگن پیٹھ پر (خیراتی خاں دلسوز)

اب کوئی جیتا رہے گا سو وہ پھر کھیلے گا پھاگ
جو جفائے یار کی ہوتی پھبتیں ہم پر ہولیاں (ہدایت اللہ ہدایت)

چاہئے گر بت کو پوجو دل کو بت خانہ کرو
رام ہے ہر جن تمھارا گھٹ میں پیدا کرو (افگار)

صنم خدا کی قسم قشقۂ جبیں تیرا
نظر میں خلق کی لوحِ کتاب سا جھمکا (بہادر شاہ ظفر)

بن گئے جوگی پہ چشمِ قاتل کی بنی کی دل بسا
کوئی پوچھے کیا بنی تجھ پر کہ بستی چھوڑ دی (میر کلو، حقیر)

صبح اٹھ بتوں سے مجھے رام رام ہے
زاہد تری نماز کو میرا سلام ہے (حاتم)

کس سے ہولی کھیل کر آتا ہے اے رشکِ بہار
رنگ میں کپڑے ہیں سارے تر بتر بھیگے ہوئے (میر جیون آزاد)

جوگ لیا آشفتہ تم نے دیکھ لٹک ان زلفوں کی
گلیوں گلیوں حال پریشاں بال بکھیرے پھرتے ہیں (بھورے خان آشفتہ)

دھونی لگا رکھی ہے ترے در پہ آہ کی
اے شعلہ خو مرے دلِ امیدوار نے (ولی اللہ محب)

خاک بھی یارو کنھیا کی کرے ہے رقص دال
برج میں شاید کسی نے آج گایا ہے بسنت (سید نصیر الدین غوثی نصیر)

میں تو کہتا نہیں قشقہ بتِ عیار نہ کھینچ
کھینچ، پر مجھ کو نہ کہ "آہِ شرربار نہ کھینچ" (غلام علی احسان)

قشقہ اس بت کی جبیں پر جوں الف یارو نہیں
دیکھ تو "شق القمر" انگشتِ پیغمبر سمیت (شاہ نصیر)

اور بسنت کے بارے میں تو ناجی کی ایک پوری غزل ہے۔ آپ بھی محظوظ ہو جیے:

بیٹھے ہیں زرد پوش جھلک ہیں مثا بسنت | چاروں طرف سے آج اٹھی جگ میں گا بسنت
یارا ہو جوش رنگ خزاں میں بھسا کرتا | لائی ہے حسن و عشق کو باہم ملا بسنت
کیوں نہ ہو رہا ہیں عشق کے بارے تمام زرد | رکھتی ہو کس کے حسن کی دل میں ہوا بسنت
آوازے جیجھی ہے سدا رنگ کی بہار | ہو آبرو کے حق میں یہ ایسے سدا بسنت

ہندوانہ رسم و رواج اور مقامی رنگ کا دلّی یا لکھنؤ میں ہونا نہ تعجب خیز ہے اور نہ خصوصیت سے قابلِ ذکر۔ ان کا نہ ہونا اور کم ہونا البتہ کھٹک سکتا ہے۔ لیکن نہ ہونے کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ مقامی روایات اور ہندوانہ رسوم کا وہ زور و شور تھا کہ خالص اسلامی رسوم پر بھی اس کا اثر پڑا۔ آج بیشتر مسلم رسوم کو دیکھ کر یہ پتہ چلانا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کے کون سے اجزائے ترکیبی بیرونی ہیں اور کتنے مقامی۔

پھر بھی یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ دلّی میں ثقافتی اور جذباتی ہم آہنگی کی جو تحریک اٹھی تھی اور جو سلطنت مغلیہ کے دورِ انحطاط میں قدرے بے توجہی کا شکار ہو گئی تھی، لکھنؤ پہنچ کر پھر توانا ہو گئی۔ اس لئے لکھنؤ میں ہندو دھرم کے عقائد اور رسوم و رواج سے زیادہ قریبی علاقہ نظر آتا ہے۔ ان کے طرزِ بیان میں ایک طرح کا اپنا پن ہے لیکن شاداں نے ان باتوں کا ذکر نہیں کیا ہے۔ اس لئے ان کی تفصیلات میں جانے کی ضرورت نظر نہیں آتی۔

پھبتی

عشق و معتقدات کے تصورات سے گزر کر شادانی نے خصوصیات بیان کی طرف بھی توجہ کی ہے، لیکن اس سلسلے میں انھوں نے مضحکہ خیز مبالغوں کے علاوہ صرف ایک اور خصوصیت "پھبتی" کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ "لکھنوی شعرا کو پھبتیاں کہنے کا بڑا شوق ہے"۔ ان شعرا نے پھبتیاں ضرور کہی ہیں لیکن یہ تعداد میں اتنی زیادہ ہرگز نہیں ہے۔ دلی اس منزل میں بھی شریک سفر ہے۔

"پھبتی" در اصل تشبیہ ہی کی ایک قسم ہے۔ اس کا علم شادانی کو بھی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

"پھبتی کو دوسرے لفظوں میں تشبیہ بھی کہہ سکتے ہیں لیکن تشبیہ کے لئے یہ ضروری نہیں کہ شاعر اس کی طرف اشارہ بھی کرے، یعنی یہ کہے کہ میں فلاں چیز کو فلاں شے سے تشبیہ دیتا ہوں، چنانچہ لفظ "تشبیہ" اشعار میں بہت کم استعمال ہوا ہے۔ لیکن اس کے برعکس پھبتی کہنے والے شعرا، خود لفظ 'پھبتی' شعر میں ضرور لاتے ہیں[1]"

فاضل ناقد کے نزدیک تشبیہ اور پھبتی کے درمیان، شعر میں لفظ 'پھبتی' کا استعمال ہی مابہ الامتیاز ہے۔ شعرائے اردو و فارسی کے یہاں ایسی تشبیہوں کی متعدد مثالیں ڈھونڈھی جا سکتی ہیں جہاں لفظ تشبیہ

---

[1] تحقیق کی روشنی میں: ۲۶۲

بھی استعمال ہوئی ہے[1]۔ اس لیے یہ بات جچتی نہیں ہے۔ میرے ناقص خیال میں ان دونوں کے درمیان لطیف سا معنوی فرق ہے۔ تشبیہ میں علی العموم وجہ شبہ ہوتی ہے اور یہ وجہ شبہ سنجیدہ فکر کا نتیجہ ہوتی ہے لیکن پھبتی ایک قسم کی جملہ بازی، فقرہ بازی اور خوش مزاجی ہے۔ کوئی چبھتی ہوئی چیز اس طرح کہہ دی جاتی ہے جس سے تفریح خاطر حاصل ہو۔ مثلاً:

آنکھوں پہ دیکھ کر یہ بھنویں خوب سوجھی ہے
پھبتی کہوں کہ نکلے ہیں سر پہ ہرن کے پاؤں (تعلق)

شادانی نے جس بات کو حسب عادت چھپایا ہے اس کا اظہار بھی ضروری ہے۔ وہ یہ کہ دلی والے بھی خوش مزاجی میں اپنے کو کسی سے کم نہیں سمجھتے تھے اور انھوں نے بھی پھبتیاں کہی ہیں۔ دیکھیے:

آئینہ دیکھا تو ہنس کر آپ پھبتی کہتے ہیں
بھورے گیسو ہے شاخ آشیاں بالائے سر (محمد علی خاں علی)

مکھڑے پہ تمھارے کہی مہتاب کی پھبتی
بالوں پہ تمھارے شب دیجور کی سوجھی (فراسو)

شعرائے دلی کے یہاں بعض اوقات لفظ "پھبتی" بھی حذف کر دی گئی ہے۔ اور صرف "کی سوجھی" کی ترکیب سے کام نکال لیا گیا ہے۔

[1] شعرائے دلی نے تشبیہ کی لفظ استعمال کی ہے:

کیوں اندنوں میں بیٹھا ہو ہم سے کنارا ہو — تشبیہ تیرے دل کی اگر سنگ خارا ہو (شاہ عالم آفتاب)
گردن پہ تری دل کو جو ہو عاج کی دبجی — تشبیہ عدمی ہو نہیں آج کی سوجھی (قدرت اللہ قاسم)
تشبیہ تیری مانگ کی دوں کس سے رنگ میں — آتا نہیں ہے وصف کچھ اسکا زبان پر (ق)
بس ایک کہکشاں ہے دونوں میں بڑا ہے فرق — یہ ہے زمیں پہ اور وہ ہے آسمان پر (خوب چند ذکا)

جب رُخ پہ ترے تیرِ پُر نور کی سوجھی
بولا یہ مسیحا کہ بہت دُور کی سوجھی (قدرت اللہ قاسم)

گھنگھرو جو دمِ نزع لگا بولنے ہمدم
اس تارِ نفس پر مجھے طنبور کی سوجھی

نرگس کی کٹوری پہ نظر جوں ہی پڑی بس
بے ساختہ بھر ساغرِ پُر آج کی سوجھی (")

سیرِ چمنستاں کو گیا صبح جو قاسم
اے یار زرِ گل پہ مجھے تاج کی سوجھی (" " ")

شیخ محمد ابراہیم ذوق نے "پھبتی" اور "تشبیہ" سے ملتی جلتی اصطلاح "تاویل" کی نکالی ہے۔ ان کے قصیدے کے شعر ہیں:

تو جو محرابِ عماری میں ہوا جلوہ نما
اسکے دانتوں پر یہ خرطوم کی سوجھی تاویل

خانۂ قوس میں خورشید جہاں تاب آیا
دن ہی کوتاہ ہوئے اور ہوئی رات طویل (ذوق)

غرض یہ خصوصیت بھی ایک مشترک خصوصیت ہے۔ اشتراک کو ظاہر کر دینے کے بعد بھی، یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ "پھبتی" کو "خصوصیت" کا بلند آہنگ نام دینا زیادتی ہے۔

چند اور مشترک خصوصیات

اس تفصیلی جائزہ سے اگر کوئی بات واضح ہوتی ہے تو یہی ہے کہ لکھنؤ میں تمام تر رجحانات دلی سے لئے گئے ہیں۔ نئے گوشے پیدا کرنے والے بھی دہلوی تھے، جنھوں نے نئی سرزمین پر الفاظ و معانی کی ایک نئی دنیا بسانا چاہی۔ در حقیقت لکھنؤ کی ثقافتی دنیا، اہلِ دلی سے عبارت رہی تھی۔ جن لوگوں نے سطحی طور سے لکھنؤ اور دلی کو دو الگ خانوں میں بانٹنے اور اسکول بنانے کی کوشش کی۔ انھوں نے سماجی اور ثقافتی عوامل پر نظر نہیں رکھی اور اپنی تحقیق کو تاریخ کی روشنی میں پرکھ نہ پائے۔ لکھنؤ میں آج کی تفصیلات کے مطابق ساری دلی اُلٹ پڑی تھی۔ یہ شہر لکھنؤ نہ رہا تھا، بلکہ دلی ہو گیا تھا۔ لکھنؤ میں آنے کے بعد کچھ تبدیلیاں ہوئیں لیکن ایک تو یہ عام نہیں تھیں، دوسرے یہ تبدیلیاں کیفیت کی نہیں تھیں۔ بالخصوص غزل کی حد تک، لکھنؤ میں کسی نئے اسکول کا وجود ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ نئی تبدیلیوں کے تجزیے کے لئے مزید تحقیق و بصیرت کی ضرورت ہے ہمیں شہروں کے جھگڑے سے بھی باہر نکل آنا چاہیئے ایک ہی شہر میں ایک ہی وقت میں کئی رجحانات کا ہونا اور بہت سے رجحانات کا دونوں شہروں کے مابین مشترک ہونا، بتاتا ہے کہ شہری تفریق نقش بر آب ہے۔ اگر اسکول بنانا ہیں تو شاعروں یا رجحانوں کو لے کر اسکول بنائے جائیں تاکہ بات سائنسی اور علمی طریقے پر کی جا سکے۔

گذشتہ صفحات میں ہم نے شاد آتش کے فرعونات سے زیادہ تفصیلی بحث کی ہے۔ لیکن مولانا عبدالسلام ندوی کے قائم کردہ خطوط سے صرف سرسری

گفتگو ہوئی ہے۔ یہاں ان پر ذرا تفصیل سے باتیں کر لینا مناسب ہوگا۔

طویل غزلیں

عبدالسلام کا قول ہے کہ شعرائے دلی مختصر غزلیں لکھتے ہیں لیکن شعرائے لکھنؤ سیر حاصل۔ بعض اوقات دو غزلہ اور سہ غزلہ۔ ابتدا جرأت و مصحفی نے کی اور شعرائے لکھنؤ نے کمال کو پہنچایا۔ یہاں عبدالسلام کو تسامح ہوا۔ دو غزلہ کی روایت متاخرین شعرائے فارسی کے یہاں بھی مل جاتی ہے۔ اردو میں بھی یہ رواج جرأت و مصحفی کے پہلے موجود تھا۔ مثلاً میر و سودا کے ان اشعار میں واضح بیان موجود ہے۔

ہے جی میں غزل در غزل اے میر یہ کہیئے
شاید کہ نظیری کے بھی عہدے سے بر آئیے (میر)

سودا تو اس زمیں غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف (سودا)

مرزا عظیم بیگ عظیم شاگرد حاتم و سودا اور معاصر انشا تھے۔ یہ تین تین چار چار غزلوں تک غزل در غزل لکھتے چلے جاتے تھے۔[1]
شاہ نصیر کے یہاں تو سنگلاخ زمینوں میں بھی دو غزلے سہ غزلے مل جاتے ہیں۔ جرأت و مصحفی کی دہلویت مسلّم ہے لیکن وہ لکھنؤ میں جا بسے تھے اس لئے ان سے مثالیں نہیں دی جاتیں۔ غرض اس خصوصیت کو اہل لکھنؤ سے وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ اتنا تو خود عبدالسلام نے اقرار کیا ہے کہ اس کی ابتدا دلّی سے ہوئی تھی۔

---

[1] مجموعہ نغز ۲: ۱۰۱

دراصل اس دور میں پرگوئی اور بدیہہ گوئی وغیرہ کو فن قرار دے لیا تھا اور لوگ قافیہ پیمائی کو عیب نہیں سمجھتے تھے۔ اس حالت میں طویل غزلوں کا لکھا جانا تعجب انگیز نہیں ہے۔ غزل کا طول ہی نہیں بلکہ نئی اور مشکل زمینوں پر طبع آزمائی بھی عام تھی۔ مرزا جانِ جاناں مظہر کے شاگرد شاہ قلندر قلندر نے بھی اس کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے کہ عجیب و غریب اور سنگلاخ زمینیں نکالنے میں کد کی جاتی تھی۔

لاؤں کہاں سے ڈھونڈھ غزل کی نئی زمیں
باقی نہیں ہے تا بفلک بندھ گئی زمیں

مولانا حالی نے اس بات کو کھول کر بیان کیا ہے کہ "سنگلاخ زمینوں میں لکھنؤ اور دلی کے شعرائے متاخرین نے ہزارہا غزل لکھی ہے[۱]۔ یہی نہیں کہ غزلیں سنگلاخ زمینوں میں ہوتی تھیں بلکہ اکثر طویل بھی ہوتی تھیں۔

خارجی شاعری

علیؔ سلام کا یہ اعتراض بھی ایک عمومی غلط فہمی پر مبنی ہے کہ داخلی جذبات کی کمی اور خارجی شاعری کی زیادتی لکھنؤ کی خصوصیت ہے اس دور کی غزل علی العموم قصیدہ طور ہو گئی تھی اور یہ متاخر شعرائے فارسی کی تقلید کا نتیجہ ہے۔ اس حقیقت کا ثبوت شعرائے دلی کے یہاں وافر مل سکتا ہے۔ خارجی شاعری کا دوسرا سرچشمہ برج بھاشا اور دوسری مقامی زبانوں کی شاعری ہے۔ ان دونوں کے اثرات دہلوی شاعری

---

[۱] مقدمہ شعر و شاعری: ۱۵۰

پر شروع ہی سے نمایاں ہیں۔ شمالی ہند کے قدیم ترین صاحبانِ دیوان شاعر آبرو، ناجی اور فائز سبھی کے کلام سے عبدالسلام کے قائم کردہ کلیہ کی تردید ہوتی ہے۔ یہ صورت خاصی عام ہے۔ خارجی شاعری کی مثالیں میر و سودا سے لے کر نصیر، ذوق و احسان سبھی کے یہاں مل جاتی ہیں۔ مثالیں دینا غیر ضروری ہے اوصافِ محبوب اور سامانِ آرائش وغیرہ کے بیان میں جو مثالیں متعلقہ مقامات پر دی جا چکی ہیں وہی کافی ہیں۔

رعایتِ لفظی اور صنائع

لکھنؤ والوں کی رعایتِ لفظی اور دوسری صناعیوں پر بھی اعتراض کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں حالی نے پتے کی بات کہی ہے:

> "صنعت الفاظ" (اگر ہمارا قیاس غلط نہیں ہے) متقدمین کی نسبت متاخرین کے کلام میں زیادہ پاؤ گے کیونکہ اکثر متاخرین انھیں مضامین کو دہراتے ہیں جو ان سے پہلے تدما باندھ گئے ہیں۔ پس تاوقتیکہ وہ صنعت الفاظ کو کام میں نہ لائیں، انھیں معمولی باتوں میں کوئی کرشمہ نہیں دکھا سکتے۔"[1]

دہلوی غزل گویوں کے یہاں تو ابتدا ہی صنعت گری سے ہوئی۔ چنانچہ آبرو، ناجی، احسن، حاتم، فائز، مضمون، یکرنگ وغیرہ کے زمانے کو "دورۂ ایہام گویاں" کا نام ہی دے دیا گیا ہے۔ ان کے دواوین اس صنعت سے بھرے پڑے ہیں۔ حاتم نے آخر میں اس سے احتراز کیا لیکن پھر بھی ان کا کلام صنائع سے خالی نہیں ہے۔ اسی ایہام کے بطن سے رعایتِ لفظی پیدا ہوئی مولانا عبدالسلام

[1] مقدمۂ شعر و شاعری: ۱۴۹ - ۱۵۰

نے اعتراف کیا ہے کہ "شعرائے دلی کے کلام میں بھی کہیں کہیں یہ صنعت موجود ہے"۔ کہیں کہیں کا استعمال محل نظر ہے چند شعرا کو چھوڑ کر اس کی مثالیں جا بجا مل جائیں گی لیکن اگر چند شعرا دلی میں مستثنیٰ ہوں گے تو لکھنؤ میں مرثیہ گویوں کا پورا گروہ قابل استثنا قرار پائے۔ انھوں نے بلا مبالغہ لاکھوں اشعار کہے ہیں اور لکھنؤ میں ان شعرا کا کلام سر آنکھوں پر اٹھایا گیا ہے لیکن ان کے یہاں رعایت لفظی شاذ ہی نظر آئے گی۔ دوسرے صنائع کے استعمال کے معاملے میں بھی دونوں شہروں میں کافی اختلاف ہے۔

ابتذال

عبدالسلام نے لکھنوی شاعری کے بارے میں لکھا ہے کہ یہاں ابتذال عام ہے۔ یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے۔ اگر لکھنوی غزل گویوں کے یہاں ابتذال کی مثالیں مل جاتی ہیں، لیکن اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ اس کے بانی آبرو اور ناجی وغیرہ تھے، جن کے دواوین ابتذال سے بھرے پڑے ہیں۔ اس ابتذال کو شاہی سرپرستی بھی حاصل ہو گئی تھی۔ چنانچہ شہوت دہلوی کو مسخرۃ الدولہ ترساق خاں بہادر اور بھکڑ جنگ کے خطابات عطا ہوئے۔ بعد والوں میں عظیم، کمترین، آشفتہ وغیرہ کے یہاں بھی ابتذال کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ رنگین و نازنین وغیرہ کا تو پوچھنا ہی نہیں۔ غرض یہ کیفیت بھی دونوں شہروں میں پائی جاتی تھی۔ رعایت لفظی اور ابتذال کی روایت اگر لکھنؤ پہنچی تو استاد مصحفی کی وساطت سے پہنچی۔

لہ شعر الہند : ۱ : ۲۱۰

لہ مجموعہ نغز ۱ : ۲۵۲

معاملہ بندی

معاملہ بندی یا نوع گوئی، حسن و عشق کی داخلی کیفیات سے زیادہ معاملات حسن و عشق کی خارجی کیفیات سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کی عمدہ مثالیں جرأت اور مومن کے یہاں ملتی ہیں، لیکن یہ بات انھیں تک محدود نہیں ہے۔ تقریباً ہر اچھے، بلکہ بہت سے پست درجے کے شعرا نے بھی معاملہ بندی کی طرف رخ کیا ہے اور مضامین رنگین پیدا کیے ہیں۔ غزل میں سوز و گداز کے پہلو بہ پہلو اس قسم کے مضامین کی موجودگی سے کیفیات عشق و حسن کے بیان میں ایک لطیف ہمہ گیری آئی۔ لیکن یہی کیفیت ترقی کر کے بے تکلفی اور خوش طبعی بلکہ خوش اختلاطی اور بے باکی تک جا پہنچی۔ اگلی منزل ابتذال کی تھی۔ معاملہ بندی کا معاملہ ہی اتنا نازک ہے کہ ذرا لغزش ہوئی اور بے اعتدالی آئی۔ یہ بے اعتدالیاں بعض شعراء کے یہاں زیادہ ہیں اور عام طور سے ان کی ذہنی بے راہ روی اور ذاتی کج روی کی غماض ہیں۔ یہ کسی شہر میں محدود نہیں ہیں۔ نقد نگاروں نے اس سلسلہ میں جو عام تساہل ہوا ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے مخصوص شعرا کو ادوار اور شہروں سے وابستہ کر دیا۔

معاملہ بندی ہر لکھنوی شاعر کے یہاں نہیں ہے نہ ہر دہلوی شاعر کے یہاں۔ بعض شعرائے لکھنؤ و دہلی نے اس مسئلے میں بے اعتدالی برتی ہے، لیکن اسے کسی شہر کا اسکول نہیں بنایا جا سکتا۔

سوز و گداز اور وارداتِ قلبیہ

عام طور سے لکھنوی شاعری کو سوز و گداز ہی نہیں بلکہ تمام وارداتِ قلبیہ سے عاری مان لیا گیا ہے۔ بعض شاعروں کے یہاں یہ کیفیت خاصی عام ہو۔ قدیم شعرا کی تنقیدوں میں یہ عجیب و غریب منظر دیکھنے میں آتا ہے کہ انشا و مصحفی و سوز و جرأت میں جو اچھا رجحان نظر آتا ہے وہ دلی سے اور جو برا رجحان نظر آتا ہے وہ لکھنؤ سے وابستہ کر لیا جاتا ہے۔ درحقیقت لکھنؤ کے ابتدائی دور میں میر، سودا، حسرت، سوز، مصحفی اور انشا جیسے شعرا کی موجودگی میں یہ کہنا دشوار ہے کہ کون سا رجحان خالص لکھنوی ہے۔

انشا، مصحفی اور جرأت کے یہاں اچھے اور سنبھلے ہوئے اشعار کی کمی نہیں ہے۔ طباعی کے جوش میں اور جدت طرازی کے شوق میں یہ لوگ کبھی کبھی حدِ اعتدال سے آگے بڑھ گئے بلکہ بعض وقت بے لگام ہو گئے، لیکن میں ان کے اشعار سے کوئی دلیل اس لئے قائم نہیں کرتا کہ لکھنؤ والے انھیں دہلوی اور دہلوی والے لکھنوی کہہ کر اڑا دیں گے اور بات وہیں کی وہیں رہ جائے گی اس لئے میں لکھنؤ اسکول کی بنیاد قائم کرنے والے ناقدوں کے مسلّمہ لکھنوی شعرا یعنی ناسخ و آتش اور ان کے شاگردوں کے کلام سے ہی بحث کروں گا۔

سب سے پہلے ناسخ کو لیجئے۔ عندلیب شادانی نے دیوانِ ناسخ کا شروع سے آخر تک تفصیلی مطالعہ کرنے کے بعد یہ رائے قائم کی ہے:

"میں نے پچھلے سال ناسخ کے پورے کلام کا ابتدا سے انتہا تک

بغور مطالعہ کیا اور یہ دیکھ کر مجھے بے انتہا مسرت ہوئی کہ ناسخ کے یہاں داخلی شاعری کے جو خوش گوار نمونے ملتے ہیں انکی تعداد آتش کے جذباتی اشعار سے کم نہیں۔ پھر آتش کے یہاں اس نوع کے جو اشعار پائے جاتے ہیں ان میں سے اکثر متوسط اور ادنیٰ درجے کے ہیں۔ اس کے برعکس ناسخ کے یہاں درجنوں اشعار ایسے موجود ہیں جو پڑھنے والے کے دل پر ایک گہرا اثر چھوڑ جاتے ہیں[۱]،

یہ اُن عندلیب شادانی کا بیان ہے جو ناسخ کو لکھنؤ اسکول کا بانی اور اسکی بیشتر کمزوریوں کا ذمہ دار مانتے ہیں۔ ان کے منتخب اشعار میں سے چند آپ بھی سنئے:

اے اجل ایک دن آخر تجھے آنا ہے وہ
آج آتی شب فرقت میں تو احساں ہوتا

یہ زمیں ہو لے دنیا یہ آسماں بے مہر ہے
جی میں ہے اب اک نیا عالم کریں ایجاد ہم

ہے عجب رنگ کی وحشت ترے دیوانے میں
جی نہ آبادی میں لگتا ہے نہ ویرانے میں

دل ہی اکو جانتا ہے جو گزرے ہے یہ حال
عشق کا صدمہ زبانوں سے بیاں ہوتا نہیں

اس ابر میں یار سے جدا ہوں
بجلی کی طرح تڑپ رہا ہوں

رشک سے نام نہیں لیتے کہ سن لے نہ کوئی
دل ہی دل میں اسے ہم یاد کیا کرتے ہیں

کیوں رشک کرتا ہے وہ الجھا کے اپنے بچین دل
میرا ہونا اس کی ساری انجمن پر بار ہے

پوچھ اے ناسخ نہ کچھ میری اداسی کا سبب
آپ میں دن رات حیراں ہوں ہوا ہے کیا مجھے

نخل بریدہ ہوں مجھے کیا برگ و بار سے
شاخ شکستہ ہوں نہیں مطلب بہار سے

ہر ایک کی صدائے قدم رونق ہے دل
بہتر ہے ہم کو یاس ترے انتظار سے

۱۔ تحقیق کی روشنی میں: ۲۰۴

تاب سننے کی نہیں بہرِ خدا خاموش ہو
ٹکڑے ہوتا ہے جگر ناسخ تری فریاد سے

ہوں وہ غمِ دوست کہ سب اپنے ہی دل میں بھرتا
غمِ عالم کی اگر اس میں سمائی ہوتی

ابرِ رحمت سے تو محروم رہی کشت مری
کوئی بجلی ہی فلک تو نے گرائی ہوتی

خواب میں وہ آنے کا کیوں اب کرے وعدہ
یعنی کب جدائی میں مجھ کو نیند آتی ہے

داغِ فرقت زیست بھر سوزِ جہنم بعدِ مرگ
ان بتوں کو کس توقع پر خدایا چاہیے

روٹھے ہوئے تھے آپ کئی دن سے من گئے
بگڑے ہوئے تمام مرے کام بن گئے

اٹھنے لگی ہے کیوں مرے زخمِ کہن سے ٹیس
آئی ہے شاید آج ہوا کوئے یار سے

کس کی ہم جستجو میں نکلے تھے
نہیں پاتے کہیں سراغ اپنا

بیخودی میں یہ کون یاد آیا
خود بخود دل ہے بیقرار اپنا

رہتا ہے ہمیں دھیان تمہارا ہی ہمیشہ
تم کو نہیں آتا ہے کبھی دھیان ہمارا

وہ نہیں بھولتا جہاں جاؤں
ہائے میں کیا کروں کہاں جاؤں

خانہ برباد ہوں صحرا میں بگولوں کی طرح
سقف و دیوار و در و بام سے کچھ کام نہیں

ہم ادا اں سمجھتے ہیں اے جاں
ناز ہے حسن ہے غرور نہیں

گو جان جائے غم نہیں لیکن نہ جائے بات
ناسخ وہ کھینچ رہا ہے تو میں بھی کشیدہ ہوں

ہماری جامہ دری میں ہے گل کی کب تقلید
یہ وہ جنوں ہے کہ وابستۂ بہار نہیں

میں خوب سمجھتا ہوں مگر دل سے ہوں ناچار
اے ناصحو بے فائدہ سمجھاتے ہو مجھ کو

تم گو جہاں دل ہو گیا اور کسی کا
عالم کو بھلاتا ہوں جو یاد آتے ہو مجھ کو

تیرے جور و ستم اے عہد شکن بھول گئے
رنجِ غربت میں یہ پائے کہ وطن بھول گئے

ناامیدی میں ہم تو مرتے ہیں
جیسے جس کو امیدواری ہے

جول زاد چاند کے ٹکڑے ادھر آ جا کبھی
تیرے ویرانے میں بھی ہو جائے دم بھر چاندنی

آپ ہیں دوست تو دشمن کیا ہے
خضر ہمراہ ہے رہزن کیا ہے

جنوں پسند مجھے چھاؤں ہے ببولوں کی — عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی

زندگی زندہ دلی کا ہے نام — مردہ دل خاک جیا کرتے ہیں

سوزش کی کرتا ہوں اشارے میں وہ باتیں — ہے لطف خموشی میں تکلم سے زیادہ

خبر نہ شام غریباں کی مجھ کو تھی ناسخ — چھپی ہوئی تھی یہ صبح وطن کے پردے میں

آزاد ہیں قیود سے افتادگان خاک — اڑتا پھرا شجر سے جو برگ خزاں گرا

اے اجل دی تو نے یارو جسم سے آکر نجات — کب سے میری پیٹھ پر یہ خاک کا انبار تھا

جی سے ہوں بیزار اندوں ہو گئے بیکار اندوں — مجھ سے بیزار یار اور دل بیزار آتا ہے نظر

طول شب فراق کے شکوے سے فائدہ — ہیں جاں بلب ہوں مجھ کو امید سحر کہاں

یوں ہو کے سبکدوش جو چلنے کو ہو تیار — کچھ تو کہو ناسخ کا ارادہ ہے کہاں کا

کب ناسخ کی جستجو تھی تجھے — آج وہ خانماں خراب ملا

ناسخ تو ناسخ امانت جیسے رعایت لفظی کے دلدادہ شاعر کے یہاں بھی اس رنگ کے اشعار نایاب نہیں ہیں۔ ویسے امانت کا سرمایۂ افتخار ان کی غزلیں نہیں بلکہ "اندر سبھا" اور "واسوخت" ہیں۔ ان کی غزل گوئی کو اہمیت دینا زیادتی ہے:

ہچکیاں آتی ہیں کیوں عالم غربت میں ہلا — کیا عزیزوں کو میں آوارہ وطن یاد آیا؟

بتوں کے عشق میں کیا جی کو اضطراب دیا — یہ دل دیا کہ خدا نے مجھے عذاب دیا؟

گلشن دہر تلک آئی برس دن میں بہار — اس سبکدوش کو بھاری ہوئی منزل کیا کیا؟

دل خراب کو اک شمع رو کی لو ہے لگی — چراغ حسن مرا گھر جلائے گا پھر کیا؟

دم خفا ہوتا ہے کیا کیا قفس ہستی میں — دیکھیں اس قید سے کس روز رہا ہوتے ہیں؟

ابتدا عشق کی ہے دیکھ امانت ہشیار — یہ وہ آغاز ہے جس کا کوئی انجام نہیں

دل نے شب فرقت میں کیا ساتھ دیا میرا — مونس اسے کہتے ہیں غمخوار اسے کہتے ہیں

وطن آواروں کی آنکھوں میں بھر آئے آنسو   میں نے کس یاس سے خم وقت سفر کی گردن

دل زندگی سے سیر ہے ہر جا یہ اے جنوں   ایسا مقام ہو کہ جہاں سے سفر کریں

ٹھنڈی سانسیں بھرتے ہو شرم امانت کس لئے   جان جاتی ہو کہو کس پر تمہاری اندنوں

کیا حقیقت ہو ترے غنچہ و گل کی بلبل   میوہ کھاؤں وہ گل تر کہ جسے کہتے ہیں

کہتا تھا دل سو میں کہ نہ عاشق ہو اس پہ تو   صدمے جواب اٹھائے تو اس کی سزا ہو یہ

روح کو اضطراب ہے زخمی کو ہے کل سے بے کلی   جلد خبر لو ہمدمو! جان فراق میں چلی

لطف یار ایک گھڑی ہجر کا برسوں غم ہے   فرصت عشق زمانے میں نہایت کم ہے

کس کے نالوں نے کیا بزم کو روشن مطرب   آج کیوں شعلۂ آواز ترا مدھم ہے

پتھرا گئیں آنکھیں اسی حسرت میں ہماری   تم چشم مروت سے اشارہ نہیں کرتے

کسی کے غم نے رُلایا مگر امانت کو   کہ آج قطرہ یہ چشم پُر آب نکلا ہے

خود بخود مجھ سے لگاوٹ ستم ایجاد کرے   اس قدر دل سے بھلاؤں کہ بہت یاد کرے

ایک لحظہ نہیں تھمتی جو جھڑی اشکوں کی   لگ گئی کیا مری آنکھوں کو ہوا ساون کی

نواب سید محمد خاں رند کا نام ہی کوئی نہیں لیتا۔ لکھنوی شاعری کی بات ہوگی تو وزیر اور صبا کی بات ہوگی۔ رند کا ذکر بھی ہوگا تو انھیں کے زمرے میں حالانکہ سوز و گداز رند کے کلام کی خصوصیت ہے۔ ان کے یہاں ناسخ ہی کی طرح عبرت و موعظت کے مضامین بھی نظم ہوئے ہیں۔ ان کے بعض اشعار تو ضرب المثل بن گئے ہیں:

آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں   تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل

کیا ملا عرضِ مدعا کر کے   بات بھی کھوئی التجا کر کے

طبیعت کو ہوگا قلق چند روز   بہلتے بہلتے بہل جائے گی

کھلی ہے کُنجِ قفس میں مری زباں صیاد   میں ماجرائے چمن کیا کروں بیاں صیاد

اب ذرا ان کا مزید نمونۂ کلام دیکھیے :

میں مسافر ہوں اتر جاؤں گا پار اک دم میں
تجھ کو اے موج مبارک رہے دریا تیرا

غرض نہ دیر سے مقصد نہ کعبہ سے اے دوست
تجھی کو ڈھونڈھ رہا ہوں کہاں کہاں نکلا

نہ غرض دیں سے نہ دنیا سے سروکار مجھے
یاد میں تیری دو عالم کو فراموش کیا

دیکھ کر دامن صحرا کو چمن یاد آیا
سیر غربت میں جو کی ہم نے وطن یاد آیا

کہو یہ ہمسفروں سے نہ لیویں راہ میں دم
کہ دور جانا ہے اور دن قریب تمام آیا

وفور شوق سے اے زاہد ضبط ہو نہ سکا
زباں پکار اٹھی جب دل میں اس کا نام آیا

یارب بہار گلشن ہستی سدا رہے
بلبل ہزار رنگ کا آکر چہک گیا

کھینچا ہوا اس کو جذبۂ دل نے مری طرف
اتنا اثر تو عشق کی تاثیر سے ہوا

ناز بیجا اٹھائیے کس کے
اب نہ وہ دل نہ وہ دماغ رہا

اک نظر جس نے تجھ کو دیکھ لیا
عمر بھر وہ بے سراغ رہا

بوئے گل سے مجھے جھونکا نہ دے اس بو کا
جو چلا ہنسنے دے باد سحری تو اپنا

مری طرف سے کوئی صانعِ ازل سے کہے
بگاڑتا ہے جو مجھ کو بنائے گا پھر کیا؟

نظر پڑے ہے تپشِ دل کے آج طور برے
الٰہی خیر! جگر منہ کو آئے گا پھر کیا؟

دل کا سینے میں وہی حال ہے اے فرقت یار
جو قفس میں ہو کسی مرغِ گرفتار کا روپ

خود بخود دل مرا افسردہ ہوا جاتا ہے
کچھ سمجھ میں نہیں آتا مرا کیا حال ہے آج

سو قافلے اس دشت میں آئے بھی گئے بھی
ہم ڈھونڈتے ہی رہ گئے راہِ وطن اب تک

پھر وہی کنج قفس پھر وہی صیاد کا گھر
اور دو روز ہوا باغ کی کھا لے بلبل

نہ رہے گل ہی گلستاں میں جو تجھے دید شناس
اٹھ گئے سب ترے پہچاننے والے بلبل

اس کو آزردہ کریں کس لئے فریاد سے ہم
ہم سے صیاد رضامند ہو، صیاد سے ہم

رنج میں بھی ہے مزا ذوق محبت ہے اگر
اس طرح شاد ہیں اپنے دلِ ناشاد سے ہم

یاد ایام کہ اک سلسلہ زنجیر سے تھا
ہمیشہ ایک سا عالم ہے باغ ہستی میں
سنا ہے آتش گل نے جلا دیا گلشن
رہیں گے کب تلک اے رند خواب غفلت میں
ذرا اٹھا کوچۂ دلدار سے دم لینے دے
للہ الحمد کہ غربت میں ذرا راحت پائی
عمر گزری ہے مجھے مشق خموشی کرتے
دل کو کس کس طرح بہلاتا نہیں
اب آپ کی وہ آنکھ نہیں وہ نظر نہیں
ٹھہرا گیا ہوں وادی الفت میں کب سے زید
دور ساغر یوں ہی رہنے دے ابھی چندے
ضرور جائیے مقتول میں اک اک ہشیار
دیکھنے والوں کی جانب دیکھو
پھر آئی دشمن جاں سے وہ ملا ہے پھر کر
بہر گل گشت چمن میں اسے لے آئی ہے
قید مذہب میں پھنسے چھوڑ کے زندانہ طریق
وقفہ کیا نہ گل کی روش باغ دہر میں
ہم آفتاب بام ہیں یا ہیں چراغ صبح
وہ کون لوگ ہیں بجھانے ہیں جو انہوں کے
پہنچ رہی ہے تو اے مجھے خبر گل و تمنی کی
طبیعت کو تسکین دم بھر نہیں

اب تو مدت سے پڑے پھرتے ہیں آزادے ہم
کچھ اس چمن کی بہار و خزاں نہیں معلوم
بجا کہ خاک ہوا آشیاں نہیں معلوم
ہیں کس خیال میں اہل جہاں نہیں معلوم
پھرتے پھرتے ابھی اے چرخ کہیں بیٹھے ہیں
دل سے کچھ کھوئے ہیں ہم یاد وطن بیٹھے ہیں
ہوں وہ بلبل کہ مجھے انداز فغاں یاد نہیں
پر تصور یار کا جاتا نہیں
ثابت ہوا کہ چشم عنایت ادھر نہیں
برسوں گزر گئے مجھے اپنی خبر نہیں
چین کرنے دے اے گردش دوراں مجھ کو
دگر وہ کون ہے ساقی سنبھال لینے کو
اس طرح آنکھ چرایا نہ کرو
دل ہمارا نہ کسی اور سے بہلا دیکھو
گل کھلایا ہے نسیم سحری نے دیکھو
پیکے جھگڑے میں تم اور کافر و دیندار لڑے
رنگ نسیم ہم ادھر آئے ادھر گئے
کیا اعتبار شام گئے یا سحر گئے
ہمیں تو غیر سے بھی بوئے آشنا آئی
ابھی نسیم گئی تھی کہ پھر صبا آئی
الٰہی یہ کبھو کچھ سنبھل جائے گی

نہ کھلواؤ میری زباں چپ رہو
کوئی بات منھ سے نکل جائے گی

رنگ وہ چشمِ فلک نے بھی نہ دیکھے ہوں گے
ہم نے ان آنکھوں سے جو روپ تمہارے دیکھے

اے زندؔ وقتِ بد میں کسی نے دیا نہ ساتھ
آنکھیں چرا کے اپنے پرائے چلے گئے

عالم پسند ہو گئی جو بات تم نے کی
جو چال تم چلے وہ زمانے میں چل گئی

وائے تقدیر کہ مر مر کے بچے تھے جس سے
پھر ہوا ہو وہی آزار خدا خیر کرے

سیر کی خوب پھرے پھول چنے شاد رہے
باغباں جاتے ہیں گلشن ترا آباد رہے

تشنہ دکھلاتا ہے ہر خار زباں کے کانٹے
کاش آ جائے کوئی آبلہ پا میرے بعد

پی لاکھ بار ساقی، کی لاکھ بار توبہ
بس کر چکا میں توبہ، توبہ ہزار توبہ

خواجہ وزیر کے یہاں بھی ایسے اشعار مل جاتے ہیں:

چلا ہوا دلِ راحت طلب کیا شاداں ہو کر
زمینِ کوئے جاناں رنج دے گی آسماں ہو کر

انہی باعث تو قتلِ عاشقاں سے منع کرتے تھے
اکیلے پھر رہے ہو یوسفِ بے کارواں ہو کر

آبلے روتے ہیں خوں نبض پڑا ہوتا ہے
کوئی کانٹا جو کفِ پا سے جدا ہوتا ہے

ہم اسیروں کو قفس میں بھی ذرا چین نہیں
روز دھڑکا ہے کہ اب کون رہا ہوتا ہے

فتح الدولہ برقؔ کے کلام میں تصنع اور تکلف بہت ہے لیکن ان کے اشعار بھی دیکھئے:

خار خارِ غم سے دامن زندگانی بھر گیا
تو جو مجھ سے اے بہارِ زندگانی پھر گیا

لوگ کہتے ہیں نہ آیا عاقبت دل کو قرار
اس کے در پر برقؔ بہرِ جاں فشانی مر گیا

شبِ فرقت بھی کاٹ دیتے ہم
کیا کریں عمر اگر وفا نہ کرے

نہیں ممکن کہ رہے عشق سے دنیا خالی
قیس وارفتہ گیا برقؔ کی باری آئی

علی اوسط رشکؔ ناسخ کے خاص شاگردوں میں ہیں۔ ان کے یہاں ایسے مضامین پائے جاتے ہیں:

طولِ شبِ ہجر کا ہے احساں قصہ کوتہ ہوا ہمارا
جی کا جو ملا کوئی خریدار جھگڑا چک جائے گا ہمارا

اور اس سے بڑا کیا کہوں اے شام غریباں مفہوم ہوں میں لفظ غریب الوطنی کا
انداز رقیبانہ ہیں ناصح کے سخن میں اب خضر کو بھی حوصلہ ہے راہزنی کا

سلسلۂ ناسخ کے ایک اور شاعر تنویر ہیں جن کی قصیدہ گوئی اور مثنوی نگاری نے اردو کے بلند مرتبہ شعرا کی صف میں ان کی جگہ محفوظ کر دی ہے۔ غزل ان کی خاص صنف نہیں ہے۔ لیکن ان کی غزلوں میں وہ رنگ بھی جسے دہلوی کہا جاتا ہے نظر آہی جاتا ہے۔

راستہ بھلاتے ہیں لوگ رہنما ہو کر کشتیاں ڈبوتے ہیں یار ناخدا ہو کر
اہلِ وحدت کو تماشا ہو گوارا کس کا آپ سب کچھ ہے کرے کوئی نظارا کس کا
تجھ سے ہے نام ہستیِ موہوم کا نشاں زندہ تری بقا سے فنا ہو گئے ہم

امداد علی بحر کی نام آوری درحقیقت ان کے واسوختوں سے ہے لیکن وہ ناقدین جن کی نظر چند تذکروں کے آگے نہیں جاتی وہ ان کو بھی دوسرے شعرائے لکھنؤ کی طرح صرف غزل کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔ اس سے بڑی ناقدانہ کوتاہی اور کیا ہو سکتی ہے۔ بہرحال ان کے یہاں بھی بامزہ شعر غزلوں میں مل جاتے ہیں:

قصد تھا بحر کا بتخانہ سے کعبہ کی طرف لاابالی ہے خدا جانے گیا یا نہ گیا
آبرو آنسوؤں کی بے اثری نے کھوئی ابتو روتے ہوئے آنکھوں کو حیا آتی ہے
میرا دل کس نے لیا نام بتاؤں کس کا میں ہوں یا آپ ہیں گھر میں کوئی آیا نہ گیا

سلسلۂ ناسخ ہی میں آفتاب الدولہ قلق بھی ہیں۔ ان کے بارے میں ابواللیث صدیقی نے بھی اتنا مانا ہے کہ "بامزہ اشعار کی تعداد ان کے دیوان

میں کہانی ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ناسخیت کا اثر کچھ کم قبول کرتے ہیں۔
صدیقی ہی کے منتخب کردہ اشعار سے کچھ آپ بھی پڑھیے:

دورِ آخر میں مجھے جام دیا اے ساقی — بارے صد شکر کہ اب بھی میں تجھے یاد آیا
سچ تو یہ ہے حضرتِ انساں ہو عجب خود مطلب — جب دئے رنج بتوں نے تو خدا یاد آیا
کسی نے بعد ہمارے نہ بادہ خواری کی — تباہ رند ہوئے، میکدہ خراب رہا
دو روزہ عمر قفس میں کٹی کہ گلشن میں — ہر ایک طرح سے ہو جائے گی بسر صیاد:
ابتدائے محبت دل کی — یہ نہ تھی ہم کو انتہا معلوم
تری زندگی اور سیہ کار مجھ سا — یہ سر اور ترے آستانے کے قابل

تعشق کے بارے میں بھی ناقدین نے وہی زیادتی کی ہے کہ انھیں غزل کا شاعر بنا کے پیش کیا ہے، درانحالیکہ ان کی شہرت کا باعث ان کی مثنوی "طلسمِ الفت" ہے۔

سلسلۂ ناسخ ہی کی طرح سلسلۂ آتش میں بھی اس رنگ کے اشعار ملتے ہیں۔ آتش کے یہاں اس کے وجود کا اقرار بھی کیا گیا ہے اس لیے تفصیلاً مثالیں دینا بے سود ہیں۔ پھر بھی چند شعر نمونے کے پیش کیے جاتے ہیں:

ظہورِ آدمِ خاکی سے یہ ہم کو یقیں آیا — تماشا انجمن کا دیکھنے خلوت نشیں آیا
عدم سے جانبِ ہستی تلاشِ یار میں آئے — ہوائے گل سے ہم گردِ ادائی پرخار میں آئے
یہاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے — یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا
تنہائی ہے، غریبی ہے، صحرا ہے، خار ہے — کون آشنائے حال ہے، کس کو پکاریے
سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا — کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا

لے لکھنؤ کا دبستانِ شاعری: ۴۶۱

سمجھایا نہ اے آتش سمجھتا دلِ مضطر کو سمجھایا تو ہوتا

اگر شاگردانِ آتش میں ایک سرے پر رند ہیں تو دوسرے سرے پر وزیر علی صبا۔ ان کے یہاں ابتذال تو بہت ہے، لیکن ایسے اشعار جو ناخن بردل ہوں کم ہی ملتے ہیں، لیکن نایاب نہیں ہیں:

بلبل کہاں، بہار کہاں، باغباں کہاں وہ دن گذر گئے، وہ زمانہ گذر گیا

دل میں اک درد اٹھا آنکھوں میں آنسو بھر آئے بیٹھے بیٹھے ہمیں کیا جانیے کیا یاد آیا

دو دن کی حیات پر فلک سے کیا کیا کو سے شکایتیں ہیں

وہ غم و یاس دو داغِ حرماں اک دل پہ ہزار آفتیں ہیں

اہلِ دولت سے کوئی نزع میں اتنا پوچھے ساتھ کیا کیا لیا اس وقت میں چھوڑا کیا کیا

کعبے کی سمت سجدہ کیا دل کو چھوڑ کر تو کس طرف تھا دھیان ہمارا کدھر گیا

آتش و ناسخ کے علاوہ شاگردانِ مصحفی کا بھی سلسلہ ہے کیونکہ آتش ہی تنہا مصحفی کے شاگرد نہیں تھے۔ اس سلسلے میں مظفر علی خاں اسیر کا نام نمایاں ہے ان کے بارے میں ابو اللیث صدیقی نے صاف صاف کہا ہے کہ ان کی شاعری "بعض چیزوں میں لکھنوی رنگ سے مختلف ہے مثلاً (۱) رکاکت و ابتذال نہیں ہے (۲) نسائیت نہیں ہے (۳) کنگھی، چوٹی، سرمہ، مسی کا ذکر بہت کم ہے۔ (۴) غزلیں بہت طویل نہیں ہیں (۵) اچھے اشعار کلام میں بکثرت موجود ہیں"[1] لیکن یہ ماننے کے بعد بھی غریب اسیر "لکھنوی دبستانِ شاعری" کا اہم رکن قرار دیا جاتا ہے اور اس کے سر بھی وہی سب خصوصیتیں تھوپ دی جاتی ہیں جن کے لئے دوسرے مطعون ہیں:

کہنے سننے کی اب نہیں طاقت عفو کیجے کہا سنا میرا

[1] لکھنؤ کا دبستانِ شاعری: ۵۹

لوگ نا آشنائے غم ہیں اسیر | کون سنتا ہے مرثیہ میرا
عمر بھر تیرے گھر رہے بیٹھا | اب کہاں جائیں ہم رہا ہو کر
دکھا رہے ہو زمانے کو تم جمال اپنا | جو ہم بھی دیکھتے ہیں کیا گناہ کرتے ہیں

یہ اور اسی طرح کے دو چار اشعار اور ابو اللیث صدیقی نے پیش کیے ہیں۔ اگر غیر لکھنوی رنگ کی مثال میں ایسے اشعار پیش کئے جا سکتے ہیں تو ایسے اشعار سے تمام شعرائے لکھنؤ کے دواوین بھرے پڑے ہیں

اب ذرا چند قدمائے لکھنؤ کے کلام کو بھی دیکھیے، جن کے حالات سے علی العموم ناقدین صاف نگاہیں پھیر لیتے ہیں حالانکہ یہ حضرات مرکز لکھنوی کی تعمیر میں سنگ بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میر سوداؔ، سوزؔ، مصحفیؔ، انشاؔ اور حسرتؔ کا ذکر تو پھر بھی کر لیا جاتا ہے لیکن دوسرے شعرا سے چشم پوشی کر لی جاتی ہے۔ انھیں میں شاگرد سودا مرزا حسن علی احسنؔ ہیں۔ ان کو مصحفیؔ نے لکھنؤ میں دیکھا تھا اور وہ لکھتے ہیں کہ شعر بڑی متانت اور رزانت سے کہتے ہیں[1] چند اشعار سنئے:

دل کے ٹکڑے اڑ جائیں گے سینے میں جگر کے احسنؔ | تیرے نالوں کا کوئی دن جو یہ انداز رہا
یہ اٹھی کس کی کہ ترے گھر تلک آتے | ہر گام پہ ہم بیٹھ گئے دل کو پکڑ کر
پشت پا سے نظر اٹھتے نہ دیکھی ہم نے | واہ ری چشم حیا، ہو ری لجائیں آنکھیں
دوس دوس کس کو نہیں اس میں کسی کی تقصیر | الفتیں دل پہ مرے میری بلا لائیں آنکھیں
کل عجب طرح سے اڑتے تھا ترے کوچے میں | دیکھ کر حال کو احسنؔ کے بھر آئیں آنکھیں
پہنچی جس وقت مجھے اس کی خبر آنے کی | بکھرانے کی اوری مجھ کو نہ بیگانے کی

چند دوسرے شعرا کے اشعار بھی دیکھیے:

---

[1] تذکرہ ہندی: ۱۷

ہمیشہ آگ نکلتی ہے میرے سینے سے
الٰہی موت دے گزرا میں ایسے جینے سے

بھلا ہو کعبہ کو آشفتہ پارسا بن کر
خدا جو بیٹھے بٹھائے اسے خراب کرے

دیکھتے ہی اسے ایسے مرے اوسان گئے
اپنے بیگانے وہاں جتنے تھے سب جان گئے

یہ ہم کو اسکی جدائی نے اور ایذا دی
کہ رات دن کوئی سینے میں دل کو ملتا ہو

جس وقت کہ یاں میری تری آنکھ لڑی تھی
کیا جانیے وہ کونسی کمبخت گھڑی تھی

چہرہ مجھ اندنوں غم نہاں میں زرد ہے
ظاہر میں کچھ مرض نہیں پر دل میں درد ہے

فقط نہ اپنی ہی تم آن دیکھتے جاؤ
ادھر ادھر بھی مری جان دیکھتے جاؤ

(رضا علی بیگ آشفتہ شاگرد سوز)

اب ذرا اس والیِ اودھ کے بھی شعر سنیے، جس کے دربار کی فضا کو مزعومہ لکھنوی دبستانِ شاعری کی خرابیوں کا ذمہ دار قرار دیا جاتا ہے:

بتوں کی گلی میں شب و روز آصف
تماشا خدائی کا ہم دیکھتے ہیں

کعبے میں بھی گئے تو ہمیں تیری یاد آہ
پھر سوئے دیر اے بتِ دلخواہ لے گئی

آصف چمن میں آتے ہی اس رشکِ گل کی یاد
کیا جانیے کدھر مجھے ناگاہ لے گئی

شکل اس کی کسی صورت سے جو دکھلائے ہمیں
دوست ایسا نہیں ملتا ہو کوئی ہائے ہمیں

فائدہ کیا ہے نصیحت سے پرے ہو ناصح
ہم سمجھنے کے نہیں لاکھ تو سمجھائے ہمیں

جس گھڑی تیرے آستاں سے گئے
ہم نے جانا کہ دو جہاں سے گئے

تیرے کوچے میں نقشِ پا کی طرح
ایسے بیٹھے کہ پھر نہ واں سے گئے

شمع کی طرح رفتہ رفتہ ہم (ق)
ایسے گزرے کہ جسم و جاں سے گئے

ایک دن میں نے یار سے یہ کہا
اب تو ہم طاقت و تواں سے گئے

ہنس کے بولا کہ سن لے اے آصف
یہی کہہ کہہ کے لاکھ یاں سے گئے

---

[1] تذکرۂ ہندی: ۱۰

کسو کی شب وصل سوتے کٹے ہے (ق) کسو کی شب ہجر روتے کٹے ہے
ہماری یہ شب کیسی شب ہے الٰہی کہ سوتے کٹے ہے نہ روتے کٹے ہے

یہ اشک چشموں میں ہمدم رہے رہے نہ رہے
حباب وار کوئی دم رہے رہے نہ رہے
تو اپنے شیوۂ جور و جفا سے مت گذرے
تری بلا سے مرادم رہے رہے نہ رہے
پھباہے رخ پہ ترے خوشنما صنم لیکن
ہمیشہ گل پہ یہ شبنم رہے رہے نہ رہے
ساقیا مے سے چھکادے جو بہکتے جاویں
برق کی طرح جدھر جاویں چمکتے جاویں
دل تو کہتا ہے یار آتا ہے پر مجھے کب قرار آتا ہے

(آصف الدولہ آصف)

اندر محل کے اندر بھی یہی فضا ہے۔ آصف الدولہ کی رفیقۂ حیات دلھن بیگم عرف نواب بہو کے اشعار کا رنگ یہ ہے:

اتنے کم ظرف نہیں ہم جو بہکتے جاویں مثل گل جاویں جدھر جاویں مہکتے جاویں
مت کرو فکر عمارت کی کوئی زیر فلک خانۂ دل جو گرا ہو اسے تعمیر کرو
جا پھنسا دل زلف میں اب سوئیے شام کے مُردے کو کب تک روئیے
جہاں کے باغ میں ہم بھی بہار رکھتے ہیں مثال لالہ کے دل داغدار رکھتے ہیں
بہا ہے پھوٹ کے آنکھوں سے آبلہ دل کا تری گلی کی راہ سے جاتا ہے قافلہ دل کا
دل لگانے کا مزا کچھ بھی نہ پایا ہم نے شمع ساں داغ دل اپنے کو دکھایا ہم نے
بید مجنوں کی طرح آہ نہ پھولے نہ پھلے باغ دنیا سے ثمر کچھ بھی نہ پایا ہم نے

مصحفی اور جرأت کے شاگرد میر اکبر علی اختر کا آہنگِ غزل ملاحظہ کیجئے:

کس رنگِ گل سے لگ کر آئی صبا چمن میں
کیا بو ہنک رہی ہو اب جا بجا چمن میں

صد آفرین کبھی ہم تو سننے کو ترستے ہیں
خوش حال انکا ہو جو آپکے ہمسایہ بستے ہیں

اللہ اللہ رے تری جلوہ گری کا عالم
نہ لگے گرد کو بھی جس کے پری کا عالم

کوئی خیال ہے اس شوخ سے ہو دا کے تئیں
کہ آشنا نہیں کہہ دیتے آشنا کے تئیں

اداس (شیخ میر الزماں) جن کے تخلص پر یاروں نے لکھنوی مذاق کے پرتو ہونے کی پھبتی کسی ہے مصحفی کے شاگرد ہیں اور مصحفی نے اقرار کیا ہے کہ سارا کلام ان کا دیکھا ہوا ہے۔ "تذکرہ ہندی" میں مصحفی نے جو انتخاب کلام پیش کیا ہے اس میں کہیں بھی موجودہ دور کے "تصور اداسی" کا پرتو نہیں ہے:

دین و دنیا سے ہم پھرے پر آہ
اپنی خو سے وہ بدگماں نہ پھرا

مجھ سے مت منزل کی پوچھو سرگذشت
ہمرہاں آگے گئے میں رہ گیا

دل و دیدہ اپنے جو یار تھے سو وہ درد و غم میں پھنسا گئے
ہمیں جن سے چشم امید تھی وہ ہمیں سے آنکھ چرا گئے

محمد عیسیٰ تنہا کے اجداد دہلوی تھے لیکن وہ خود لکھنؤ میں پیدا ہوئے یہیں پلے بڑھے۔ مصحفی کے خاص شاگرد تھے۔ تعجب ہے کہ ابو اللیث صدیقی وغیرہ رنگین جیسے غیر لکھنوی شعرا کا ذکر تو دبستان لکھنؤ کے زمرے میں کرتے ہیں، لیکن تنہا جیسے شاعروں کو نظر انداز کر جاتے ہیں:

گو تنا نکلے ہے یار تو تنہا رہا ہے پیچھے
ورنہ تو ابھی بہت ہے کیا ڈر ہو جائے گا

مذکور لے چلا تھا شب ہم نشیں، کسی کا
جی میں خیال گزرا میرے وہیں کسی کا

تنہا کہیں تو قصہ کس بات کی کسی سے
ہاں سچ تو یہ ہو بھائی کوئی نہیں کسی کا

نمونۂ دنیا میں یہ کثرت ہے کہ اکثر — آئے تجھے ایسے ہم تو بیابان سمجھ کر

یہ تو فرمائیے ہم آپ کا کیا لیتے ہیں — آپ بے وجہ جو منھ ہم سے چھپا لیتے ہیں

کوئی گل لے کے گلشن سے جو دامان میں آیا — دل ہو کے لہو دیدۂ گریان میں آیا

زندانیوں میں آج ہے اک حشر سا برپا — شاید نیا قیدی کوئی زندان میں آیا

عجب طرح کی بہار ان دنوں کسی پہ ہے — نہ حور پر وہ لطافت ہو نہ پری پہ ہے

چمن میں آکے جما ہی یہ کس نے لی ہو نسیم — شگفتگی سی جو ہر گل کی یہاں کلی پہ ہے

ہم سے کرتے ہو بیاں غیروں کی یاری ان کو — رہ گئی ہو آپ کی یہ وہ ستاری آن کو

ٹیکارام تسلی نواب اودھ کے درباری تھے۔ انھوں نے لکھنؤ ہی میں نشو و نما پائی۔ فارسی میں تمکین اور اردو میں مصحفی سے مشورہ کرتے تھے اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں اچھا کہتے تھے۔ نمونۂ کلام یہ ہے:

جس کے قدم تلے دلِ خوباں ملے گئے — مذکور کیا ہے اپنے دلِ خاکسار کا

فہمیدہ لوگ کرتے ہیں دولت پہ کب گھمنڈ — کیا اعتبار زندگیِ مستعار کا

آنکھیں سحر تلک مرے در سے لگی رہیں — کیا پوچھتے ہو حال شبِ انتظار کا

اب بھی اس نیم جان میں کچھ ہے — فائدہ امتحان میں کچھ ہے

جو چاہے سلطنت اسے ظلِ ہما ملے — مجھ کو یہی ہوس ہو کہ وہ مجھ سے آملے

تجھ بیا جو بے دنا ہوا ہوگا — اس کا عاشق نہ کوئی جیا ہوگا

کیوں تسلی سے اب نہیں ملتے — غیر نے کچھ سکھا دیا ہوگا

کوئی بشر نہ زمانے میں ہووے گا ایسا — کہ جس کے دل میں مجھے تیری آرزو نہ کرے

جہاں میں اور تسلی کا کون پوچھے حال — جو اس کے حال پہ اے یار رحم تو نہ کرے

تو نہ میری ہی جان ہے کافر — تجھ پہ شیدا جہان ہے کافر

دن پھرے پھر مگر تسلی کے — ان دنوں مہربان ہے کافر

کیا پوچھتے ہو حال تم اس غم نصیب کا ‌ ‌ ‌ میں تو یہی کہوں گا بُرا ہو رقیب کا

خفا کیوں ہوا بیوفا کہنے سے تو ‌ ‌ ‌ جفا کار تو ہم کو سو بار کہہ جا

بگڑ سکتا ہو جی تیوں سکہ میں مجھ کو چھوڑ دل ‌ ‌ ‌ پھر آوے گا، سچ مجھ سے عیار کہہ جا

کیا ترک ملنا مرا کس سبب سے ‌ ‌ ‌ وہ بات آ کے مجھ سو تو اکبار کہہ جا

دکھاتا ہو جو حسن کا اپنے جلوہ ‌ ‌ ‌ اگر تم بھی آؤ لبِ بام کیا ہو

تسلّی عجب بیوفا کو دیا دل ‌ ‌ ‌ اس آغاز کا دیکھیں انجام کیا ہو

ادا ناز جو تجھ میں ہو اور دل میں کہاں پیارے
کہ تیری وضع میں کچھ اور زیبائی نکلتی ہے
خدا سے ڈر، برابر کر نہ اوروں کے تسلّی کو
کہ تیرے عاشقوں میں اس سے یکتائی نکلتی ہے

جانے دے تسلّی تو نہ کر فکر سخن کا ‌ ‌ ‌ بھبتا ہے سخن مصحفی و میر کے منھ پر

آخری مقطع سے تسلّی کے دہلوی رجحان طبع کا صاف اظہار ہوتا ہے:

میر احسن خلق میر حسن کے بیٹے تھے۔ اودھ ہی میں آنکھ کھولی۔ ان کے اشعار دیکھیے:

عجب عالم میں بیہوشی کے وہ مجھ کو نظر آیا ‌ ‌ ‌ کہ اتنا بھی نہ آیا ہوش جو پوچھوں کدھر آیا

گلی میں اسکی ہیں کس کس توقع پر گیا، لیکن ‌ ‌ ‌ نہ دیکھا جا سکے تو اس کو تو آہِ سرد بھر آیا

دل لگانے کو لگایا یہ نہ تھا مجھ کو معلوم ‌ ‌ ‌ جی پہ کیا گزرے گی او جان پہ کیا ہووے گا

گل کے آنے کی خبر بھی اب صبا لاتی نہیں ‌ ‌ ‌ موسم گل شاید اس ایام سے جاتا رہا

وہ آتا ہو میرے ہاں میں جا سکتا ہوں اس تک ‌ ‌ ‌ دلِ ناشاد کی حسرت کہو کیونکر بھلا نکلے

شاگردانِ مصحفی میں ایک اور شاعر میاں نور الاسلام منتظر کا ذکر ضروری ہے۔ پچیس سال کی عمر میں بھی کلام پختہ اور شائستہ تھا۔ استاد مصحفی کے پچھ

انتخاب کردہ اشعار یہ ہیں:

گر یوں ہی منتظر سے خفا بت رہو گے تم | سن لو گے ایک دن کہ وہ کچھ کھا کے مر رہا
طرفِ چمن نہ جا نہ سوے لالہ زار دیکھ | تو آپ باغِ حسن کی اپنے بہار دیکھ
چاہت مرے دل کی آزما دیکھ | ظالم کہیں تو بھی دل لگا دیکھ
آئے ہیں تیری گلی میں اک زمانہ چھوڑ کر | جاویں اب پیارے کہاں ہم یہ ٹھکانا چھوڑ کر
منتظر ہے یہ شبِ ہجر کہ اک روز سیاہ | نہ تو شیشہ ہو نہ ساقی ہو نہ جام آج کی رات
دونوں کو روتے ہی روتے تمام عمر کٹی | کریں نہ خندہ ہم اس روزگار پہ اپنے
صدمہ جو شبِ ہجر کا یاد آئے ہے مجھ کو | اک دم میں بھری سی کچھ آ جائے ہے مجھ کو
پیدا ہوئی اب کے یہ نئی طرح کی وحشت | نہ شہر نہ صحرا نہ چمن بھائے ہے مجھ کو
منتظر کیوں نہ جگر سینے میں فریاد کرے | لے گیا کوٹ کوئی دل کا نگر آخر شب
گر یہ وہ تابش نالہ نے گرہ آہ نے کیا | رسوائے خلق ہم کو تری چاہ نے کیا
چاہت کی بات مجھ سے نہ دم دے کے پوچھیے | اپنے ہی جی سے آپ قسم لے کے پوچھیے
لب پہ مرے اس لب کی تقریر ہو ادھر میں تو نہ تھا | آنکھوں کے تلے اکی تصویر ہو ادھر میں ہو نہ تھا
کیوں گردشِ دوراں کا نہ کیجے گلہ ہر روز | پڑتا ہے نیا پاؤں میں اک آبلہ ہر روز
ہرگز نہ ہوا طے یہ بیابانِ محبت | در پیش رہا مجھ کو نیا مرحلہ ہر روز
جہاں سے ہم دل پر اضطراب لے کے چلے | عدم کو ساتھ ہی اپنے عذاب لے کے چلے
کبھی نہ لے گئے ہم دل کو اس تک اچھی طرح | جو لے چلے تو بحالِ خراب لے کے چلے
کہتا تھا ایک بات پہ میں بندہ ہوا خفا | جھڑکے ہے دل مرا کہ وہ کیا بات ہو گئی

حرفِ آخر

لکھنؤ اسکول کے بینہ خصوصیات کے اس تفصیلی جائزے اور دلی اسکول کی نام نہاد خصوصیتوں کے سرسری جائزے سے یہ بات بخوبی ثابت ہو گئی ہے کہ ہر خصوصیت دونوں ہی شہروں کی شاعری میں پائی جاتی ہیں۔ ایک خصوصیت بھی ایسی نہیں ہے جو بے شرکت غیرے لکھنؤ یا دلی کے ادیبوں اور شاعروں کی ملکیت یا اجارہ داری ہو۔ دوسرے لفظوں میں کوئی ادبی یا شعری "اسکول" ایسا نہیں ہے جسے دلی یا لکھنؤ یا کسی اور شہر کے سر تھوپا جا سکے۔ ایک ہی شہر میں ایک ہی وقت میں کئی کئی رجحانات ہیں۔ اس کے علاوہ مختلف اصناف میں مختلف رجحانات کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ مثنوی، مرثیہ، رباعی، قصیدہ، واسوخت، نعت، منقبت میں یکساں معائب اور محاسن نہیں ملتے۔ اگر صرف متغزلانہ رجحانات کی بات کی جائے تو تمام متعلقہ شعرا کے دواوین، کلیات مطبوعہ و غیر مطبوعہ کے بالاستیعاب مطالعہ اور ہر ایک کے خصوصیات کلام کی تعیین کے بغیر صرف سفینوں اور تذکروں کے انتخابات پر بھروسا کر کے کوئی اسکول نہیں بنایا جا سکتا۔ یہ بات انشا و مصحفی اور ان کے متبعین کے بارے میں بھی سچ ہے اور ناسخ و آتش کے مقلدین کے بارے میں بھی ایسا رجحان یا رجحانات جو ایک مستقل اسکول کی بنیاد بن سکیں تو انشا کے لکھنؤ میں پائے جاتے ہیں اور نہ ناسخ کے لکھنؤ میں، نہ میر و درد کی دلی میں موجود ہیں اور نہ نصیر و ذوق کی دلی میں۔ اس لئے دلی اسکول اور لکھنؤ اسکول کی ساری بحث غیر منطقی، غیر سائنسی اور ناقابل قبول ہے اور ساری بحث کو تاریخ ادب اردو سے خارج کر دینا چاہیئے۔

اس کا یہ مفہوم نہیں ہے کہ مختلف شعرا کے یہاں مطبوع اور نامطبوع رجحانات وقتاً فوقتاً ظاہر نہیں ہوئے ہیں۔ یہ بھی نہیں ہے کہ ان میں فرق مدارج نہیں ہو لیکن یہ شعرا کے ذاتی رجحانات ہیں اور کسی علاقے سے یا کسی شہر سے وابستہ نہیں کئے جا سکتے

بہتر یہ ہو کہ عام رجحانات کا تجزیہ کیا جائے اور وہ جہاں جہاں اور جن جن شعرا کے یہاں نظر آئیں اور جن شکلوں میں نظر آئیں ان کی چھان بین اور پرکھ کے بعد ان کے بارے میں کوئی فیصلہ کیا جائے۔ یہ بھی جانچ لینا مناسب ہوگا کہ مخصوص رجحانات کا سرچشمہ کہاں ہے اور ان میں عہد بہ عہد کیا تبدیلی ہوتی رہی ہے۔ اگر ایسی تحقیق کے بعد کوئی اسکول بنے اور وہ کسی شاعر یا کسی شہر سے مخصوص کیا جا سکے تبھی اس کے تسلیم کئے جانے کا کوئی جواز ہوگا۔

جو لوگ مدتوں سے دلی اسکول اور لکھنؤ اسکول کی بات (بے تحقیق) کرتے اور مانتے چلے آئے ہیں ان کو یہ دریافت کر کے ذہنی طور پر الجھن ضرور ہوگی کہ اس طرح کا کوئی اسکول وجود میں نہیں آیا، لیکن یہ الجھن بے کار ہے حقائق کے آگے سر تسلیم خم کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے۔ ہمارے یہاں ایک سے زیادہ دبستان خیال ہو سکتے ہیں۔ ان دبستانوں کی نشان دہی کے لئے مزید تحقیق و کاوش کی ضرورت ہے۔ موجودہ مواد کی بنیاد پر کوئی بھی دبستان فکر نہیں بنتا۔ نہ لکھنؤ کے سبھی ادیب و شاعر (جن میں ناسخ اور آتش شامل ہیں) گردن زدنی ہیں اور نہ دلی کے تمام شعرا و ادبا فرشتے۔ نہ لکھنؤ میں سبھی رجحانات قابل فخر ہیں اور نہ دلی کے افکار و خیالات قابل اعتراض۔ اچھے بُرے ادیب اور شاعر اور مستحسن اور نامطبوع رجحانات دونوں ہی جگہ پائے جاتے ہیں۔ اس لئے کوئی اسکول یا دو اسکول ہمارے سارے شعری سرمایہ اور پوری ادبی محفل کا احاطہ نہیں کر سکتے۔ اس غلطی کو کھلے دل سے مان لینا چاہیئے اور تاریخ ادب کے مقاصد کے لئے شعرا اور رجحانات کی دور بندی، عہد بندی یا درجہ بندی ازبس ضروری ہونا چاہیئے۔

کتابیات

۱۔ آب حیات :۔ محمد حسین آزاد (نول کشور پرنٹنگ ورکس، لاہور، ۱۹۰۷ء) طبع ہفتم

۲۔ اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر : محمد حسن

۳۔ اردو غزل :۔ یوسف حسین خاں

۴۔ اُردوئے معلّیٰ :۔ اسد اللہ خاں غالب (کریمی پریس لاہور، ۱۹۲۲ء)

۵۔ انتخاب زریں :۔ سید راس مسعود (نظامی پریس بدایوں، ۱۹۲۷ء) بار سوم

۶۔ انتخاب شعرائے بدنام :۔ جلیل قدوائی (باب الاسلام پریس، کراچی ۱۹۶۵ء)

۷۔ انتخاب یادگار :۔ امیر احمد امیر مینائی (تاج المطابع، رام پور، ۱۲۹۷ھ)

۸۔ بہار بے خزاں :۔

۹۔ پاٹنکس اینڈ پارٹنرز ایٹ دی مغل کورٹ (انگریزی) :۔ ڈاکٹر ستیش چندر (ڈسل نلاد پریس، کلکتہ : ۱۹۵۹ء)

۱۰۔ تاریخ داؤدی قلمی :۔ ۱۱۔ تاریخ فیروز شاہی :۔ ۱۲۔ تاریخ فرشتہ

۱۳۔ تحفۃ الشعرا :۔ افضل بیگ قاقشال

۱۴۔ تحقیق کی روشنی میں :۔ عندلیب شادانی (مطبع عالیہ لاہور، ۱۹۶۳ء)

۱۵۔ تذکرہ ریختہ گویاں :۔ سید فتح علی حسینی گردیزی : مرتبہ عبدالحق (انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء) ۱۶۔ تذکرہ شعرا :۔ ابن طوفان، امین اللہ۔ مرتبہ قاضی عبدالودود (ادارہ تحقیقات اردو، پٹنہ، ۱۹۵۴ء) ۱۷۔ تذکرہ شعرائے ہند :۔ میر حسن دہلوی مرتبہ حبیب الرحمن خیروانی (لطیفی پریس دہلی، ۱۹۴۰ء)

۱۸۔ تذکرہ نادر :۔ نواب کلب حسین خاں نادر مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (سرفراز پریس لکھنؤ، ۱۹۵۷ء)

١٩- تذکرہ ہندی:- غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ عبدالحق (جامعہ برقی پریس، دلی، ١٩٣٣ء)
٢٠- ترکی میں مشرق و مغرب کی کشمکش:- خالدہ ادیب خانم ترجمہ سید عابد حسین (مطبع دلی، جولائی ١٩٢٥ء) ٢١- تکملۃ الشعراء:- قدرت اللہ شوق (قلمی، مملوکہ رضا لائبریری)
٢٢- تمدن ہند:- گستاولیبان ترجمہ شمس العلماء سید علی بلگرامی
٢٣- تنقیدیں:- خورشید الاسلام (اسرار کریمی پریس، الہ آباد ١٩٦٤ء بار دوم)
٢٤- حیات جاوید:- الطاف حسین حالی (انجمن ترقی اردو ١٩٣٩ء)
٢٥- حیات طیبہ:- مرزا حیرت دہلوی (ثنائی برقی پریس، امرتسر ١٩٣٢ء)
٢٦- خزینۃ العلوم فی متعلقات المنظوم- درگا پرشاد کھتری نادر دہلوی (مطبع مفید عام لاہور، نومبر ١٨٨٩ء) ٢٧- خمخانہ جاوید (جلد اول) لالہ سری رام (نول کشور پریس لاہور، ١٩٠٨ء) ٢٨- خمخانہ جاوید (جلد دوم) لالہ سری رام (رائے گلاب سنگھ پریس، لاہور ١٩١١ء) ٢٩- خمخانہ جاوید (جلد سوم) لالہ سری رام (دلی پرنٹنگ ورکس ١٩١٧ء)
٣٠- خمخانہ جاوید (جلد چہارم) لالہ سری رام (ہمدرد پریس، دلی ١٩٢٦ء)
٣١- خمخانہ جاوید (جلد پنجم) لالہ سری رام- مرتبہ برج موہن دتاتریہ کیفی (مطبوعہ دلی ١٩٤٠ء)
٣٢- دریائے لطافت: انشاء اللہ خاں انشا، مرتبہ عبدالحق، ترجمہ برج موہن دتاتریہ کیفی (انجمن ترقی اردو ١٩٣٥ء) ٣٣- دستور الفصاحت:- حکیم سید احمد علی یکتا مرتبہ امتیاز علی عرشی (ہندوستان پریس، رام پور ١٩٤٣ء)
٣٤- دلی کا دبستان شاعری: نور الحسن ہاشمی- ٣٥- دو تذکرے: وجیہ الدین عشقی شورش عظیم آبادی (نیشنل لیتھو پریس، پٹنہ ١٩٥٩ء)
٣٦- دیوان آبرو:- شاہ نجم الدین عرف شاہ مبارک آبرو- مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن (یونین پرنٹنگ پریس، دلی- ٣٧- دیوان تاباں: عبدالحئی تاباں:- مرتبہ مولوی عبدالحق اورنگ آباد ١٩٣٥ء)

۳۸۔ دیوان حیا:۔ مرزا رحیم الدین حیا (مطبع الہدایت نور مشرقی)

۳۹۔ دیوان ذوق:۔ شیخ محمد ابراہیم ذوق، مرتبہ محمد حسین آزاد (مطبع اسلامیہ لاہور، سنہ ندارد) ۴۰۔ دیوان زادہ:۔ شاہ حاتم: مرتبہ غلام حسین ذوالفقار (مطبوعہ لاہور) ۴۱۔ دیوان شاکر ناجی: محمد شاکر ناجی:۔ مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق دینی پریس، جامع مسجد دہلی ۱۹۶۸

۴۲۔ دیوان غالب:۔ اسد اللہ خاں غالب: مرتبہ امتیاز علی عرشی

۴۳۔ دیوانِ فغاں: اشرف علی خاں فغاں: مرتبہ سید صباح الدین عبد الرحمٰن

۴۴۔ دیوان مصحفی (حصہ ششم) غلام ہمدانی مصحفی (قلمی)

۴۵۔ ذکر میر: میر تقی میر:۔ مرتبہ عبد الحق (انجمن اردو پریس، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء)

۴۶۔ ریاض الفصحا: غلام ہمدانی مصحفی: مرتبہ عبد الحق (مطبع اردو باغ اورنگ آباد۔ ۱۹۳۹ء) ۴۷۔ سخن شعرا:۔ عبد الغفور نساخ (نول کشور پریس لکھنؤ ۱۸۷۴ء بار اول)

۴۸۔ سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات:۔ خلیق احمد نظامی

۴۹۔ سیر المتاخرین:۔ غلام حسین طباطبائی (نول کشور پریس)

۵۰۔ شاہ عالم اور اس کا دربار. SHAH ALAM AND HIS COURT.

۵۱۔ شاہنامہ منور کلام: شیو داس

۵۲۔ شعر الہند (جلد اول): عبد السلام ندوی (معارف پریس، اعظم گڑھ ۱۹۴۲ء)

۵۳۔ شعر الہند (حصہ دوم): عبد السلام ندوی (معارف پریس، اعظم گڑھ ۹۳۹ء)

۵۴۔ شعر و شاعری یعنی مقدمہ دیوان حالی (مقدمہ شعر و شاعری) الطاف حسین حالی (مطبع کریمی لاہور، ۱۹۲۳ء)

۵۵۔ شمیم سخن:۔ محمد عبد الحئی صفا بدایونی (مطبع عین الہند و عین الاخبار، مراد آباد ۱۸۸۴ء)

۵۶۔ طبقات الشعرا:۔ (جلد اول) قدرت اللہ شوق: مرتبہ نثار احمد فاروقی (مطبع عالیہ

لاہور، جنوری ۱۹۶۸ء

۵۷۔ طبقات شعرائے ہند:۔ کریم الدین اور فیلن (مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۹۴۸ء)

۵۸۔ عبرت نامہ:۔ قاسم حسین (قلمی نیشنل آرکائیوز، دہلی۔

۵۹۔ عبرت نامہ:۔ سید محمد قاسم عبرت حسینی لاہوری (قلمی نیشنل آرکائیوز، دلی تحریر ۱۱۳۵ء

۶۰۔ عمدہ منتخبہ:۔ نواب اعظم الدولہ سرور: مرتبہ خواجہ احمد فاروقی (ادبی پرنٹنگ پریس، بمبئی، ۱۹۶۱ء)

۶۱۔ عیار الشعرا:۔ خوب چند ذکا (قلمی، انڈیا آفس لائبریری، عکس مملوکہ مالک رام)

۶۲۔ غرۃ الکمال: امیر خسرو

۶۳۔ غزل اور مطالعہ غزل: ڈاکٹر عبادت بریلوی (انجمن پریس کراچی، ستمبر ۱۹۵۵ء)

۶۴۔ غیاث اللغات: غیاث الدین رام پوری (نول کشور ۱۹۱۲ء)

۶۵۔ ناصر دہلوی اور دیوان ناصر: پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب (نظامی پریس لکھنؤ ۱۹۶۵، طبع دوم)

۶۶۔ فتوح السلاطین

۶۷۔ کاشف الحقائق (جلد دوم) امداد امام اثر (کارنیشن پریس، لکھنؤ، سنہ ندارد)

۶۸۔ کلیات آتش:۔ حیدر علی آتش

۶۹۔ کلیات حسرت:۔ جعفر علی حسرت: مرتبہ نور الحسن ہاشمی

۷۰۔ کلیات سودا: مرزا محمد رفیع سودا (نول کشور پریس، ۱۹۳۲ء)

۷۱۔ کلیات مومن:۔ حکیم مومن خاں مومن

۷۲۔ گذشتہ لکھنؤ۔ عبدالحلیم شرر (یونائیٹڈ انڈیا پریس، لکھنؤ)

۷۳۔ گلدستۂ نازنیناں: کریم الدین پانی پتی (مطبع رفاہ عام، دلی، ۱۸۴۵ء)

۷۴۔ گل رعنا:۔ سید عبدالحئی (مطبع معارف اعظم گڑھ، ۱۳۶۴ھ)

۷۵۔ گلزارابراہیم: علی ابراہیم خلیل: مرتبہ سید محی الدین قادری زور (انجمن ترقی اردو علی گڑھ، ۱۹۳۴ء)
۷۶۔ گلستان بے خزاں: حکیم سید قطب الدین باطن (نول کشور پریس، ۱۲۹۱ھ)
۷۷۔ گلستان سخن: مرزا قادر بخش صابر (نول کشور پریس، ۱۸۸۳ء)
۷۸۔ گلستان سخن: مرزا قادر بخش صابر (جلد اوّل) مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی (ریڈنگ پرنٹرس، لاہور، ۱۹۶۶ء)
۷۹۔ گلشن بے خار: مصطفیٰ خاں شیفتہ (نول کشور پریس، ۱۸۷۴ء)
۸۰۔ گلشن سخن: مردان علی خاں مبتلا، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (انجمن ترقی اردو، علی گڑھ، ۱۹۶۵ء)
۸۱۔ گلشن گفتار: خواجہ احمد خاں اورنگ آبادی: مرتبہ سید محمد (مطبوعہ حیدرآباد، ۱۳۲۹ف)
۸۲۔ گلشن ہمیشہ بہار: نصر اللہ خاں خویشگی: مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی (انجمن پریس، کراچی ۱۹۶۷ء)
۸۳۔ گلشن ہند: مرزا علی لطف: مرتبہ شبلی نعمانی و عبدالحق (رفاہ عام اسٹیم پریس، لاہور، ۱۹۰۶ء)
۸۴۔ گلشن ہند: حیدر بخش حیدری، مرتبہ مختارالدین احمد (کوہ نور پریس، دلی، ۱۹۶۷ء)
۸۵۔ گل عجائب: اسد علی خاں تمنا (انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۶ء)
۸۶۔ لباب الالباب: عوفی۔
۸۷۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری: ابواللیث صدیقی (گیلانی پریس لاہور، سنہ ندارد، طبع دوم)

۸۸۔ لیٹر مغل (LATER MUGHALS) ولیم اروِن : ترجمہ جادو ناتھ سرکار (سری گورانگا پریس، کلکتہ)
۸۹۔ مجموعۂ نغز (جلد اوّل) حکیم قدرت اللہ قاسم : مرتبہ محمود شیرانی (اکرمی پریس، لاہور، ۱۹۳۳ء)
۹۰۔ مجموعہ نغز (جلد دوم) حکیم قدرت اللہ قاسم : مرتبہ محمود شیرانی اکرمی پریس، لاہور، ۱۹۳۳ء)
۹۱۔ مخزن نکات :۔ قیام الدین علی قائم مرتبہ عبدالحق (اورنگ آباد، ۱۹۲۹)
۹۲۔ مخزن نکات : قیام الدین قائم چاندپوری : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسین (مطبع عالیہ لاہور، ۱۹۶۶ء
۹۳۔ مرآۃ الشعرا : (جلد دوم) محمد یحییٰ تنہا (تعلیمی پریس لاہور، ۱۹۵۰ء
۹۴۔ مرآۃ الواردات یا تاریخ محمد شاہی : محمد شفیع وارد طہرانی
۹۵۔ مرقع دہلی (دہلی بارہویں صدی ہجری میں) نواب درگاہ قلی خاں : مرتبہ حکیم سید مظفر حسین (مطبوعہ تاج پریس، حیدرآباد، سنہ اشاعت ندارد)
۹۶۔ مسالک الابصار :
۹۷۔ مسرت افزا : ابوالحسن امیرالدین عرف امراللہ الہ آبادی : مرتبہ قاضی عبدالودود (مشمولہ "معاصر" پٹنہ، ۱۹۵۴ء)
۹۸۔ سراج العاشقین
۹۹۔ معمولات مظہری
۱۰۰۔ مقالات عبدالسلام : مولانا عبدالسلام ندوی (مطبع معارف اعظم گڈھ ۱۹۶۸ء
۱۰۱۔ منتخب اللباب : خافی خاں ۔
۱۰۲۔ منتخب اللطائف : رحم علی خاں (مخطوطہ مملوکہ دلی یونیورسٹی)

۱۰۳۔ منتخب اللغات: عبدالرشید حسینی (مشمولہ غیاث اللغات بر حاشیہ) نول کشور پریس ۱۹۱۲ء)
۱۰۴۔ میر تقی میر، حیات اور شاعری:۔ خواجہ احمد فاروقی (دلی پرنٹنگ ورکس، دہلی، ۱۹۵۴ء)
۱۰۵۔ نادرات شاہی: شاہ عالم آفتاب: مرتبہ امتیاز علی عرشی (ہندوستان پریس، رام پور، ۱۹۴۴ء)
۱۰۶۔ "نظم مبارک" و "نظم شاہی" (بیک جلد): دواوین علی اوسط رشک
۱۰۷۔ نکات الشعرا:۔ میر تقی میر: مرتبہ عبدالحق (انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء)
۱۰۸۔ وتایخ عالم شاہی: کنور پریم کشور فراقی: مرتبہ امتیاز علی عرشی (ہندوستان پریس، رام پور، ۱۹۴۹ء
۱۰۹۔ ہندوستان کے سلاطین، علماء اور مشائخ کے تعلقات پر ایک نظر: سید صباح الدین عبدالرحمٰن (معارف پریس، اعظم گڈھ، ۱۹۶۴ء)
۱۱۰۔ ہندوستان کے مسلمان حکمرانوں کے عہد کے تمدنی جلوے: سید صباح الدین عبدالرحمٰن (معارف پریس، اعظم گڈھ، ۱۹۶۳ء)
۱۱۱۔ یادگار شعرا: ڈاکٹر اشپرنگر: مرتبہ طفیل احمد (سٹی پریس، الہ آباد، ۱۹۴۳ء)
۱۱۲۔ یادگار ضیغم: محمد عبداللہ خان ضیغم (مطبع نادری، حیدر آباد دکن، ۱۳۰۳ھ)
اور دوسری کتابیں۔

رسائل

۱۔ "تحریر" دلی، شمارہ ۲، ۱۹۶۸ء
۲۔ اورنٹیل کالج میگزین، لاہور، مئی ۱۹۳۹ء
۳۔ اسلامک کلچرل جولائی ۱۹۳۷ء
۴۔ ہمایوں دلی، جنوری ۱۹۶۶ء
وغیرہ